

الفنون الشعبية



العدد ١٧
يونيو ١٩٧١
الثنى ١٠ قروش



الفنون الشعبية

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر
رئيس مجلس الإدارة :
دكتور سهيل القلماوى

رئيس التحرير :
دكتور عبد الحميد يونس
مدير التحرير :

دكتور محمود أحمد الحفنى • أحمد رشدى صالح
دكتورة نسيئة إبراهيم • فوزى العنسى
دكتور أحمد مرسى •

سكرتير التحرير :
تجسين عبيد الحى
المشرف الفنى :
السيد عزيم

فهرس

الموضوع	الصفحة
● المستوى الدائم والتراث الشعبي الدكتور عبد الحيد يونس	٢
● الفنون الشعبية في مصر والخطة المقترحة لرماتها والنهوض بها الدكتور عبد الرزاق مدني	٧
● القصص الشعبية الأسبوية ترجمة الدكتور مجدى وهبه	١٥
● الفولكلور في التراث العربي دكتورة نبيلة ابراهيم	٢١
● تدوين الرقص مجدي فريد	٢٢
● ملاح يمشى مصافنا الشعبي خلال المعور على زين العابدين	٤٢
● حروس الريف عمر بلعيد المروقي	٥٨
● رجوع الأوسم عند البدو ابراهيم محمد القحام	٦٥
● الزار مسرح غنائي شعبي لم يتطور عبد المنعم شمسي	٧٢
● الزار في مصر وأصوله الافريقية ترجمة أحمد آدم محمد	٨٤
● أبواب المجلة	٩٥
● جولة الفنون الشعبية	
● الفنون الشعبية في سيناء	٩٦
● الزير مسائل	٩٩
● معرض الفنون الشعبية تخرج عبد المحي	١٠٢
● مكتبة الفنون الشعبية	
● مختارات من محلات شاهد عزى حمدي الكنيسى	١٠٧
● القصص الشعبي في السودان عزى : حسن توفيق	١١١
● عالم الفنون الشعبية	
● نواصات الفولكلور في روسيا ترجمة : عدلى ابراهيم	١١٢
لوحتا الغلاف	
تيشل بعض من الاساطير الشعبية التي تحكى سيرة أبو زيد الهلالي وعنتره بن شداد وهي من ابداع الفنان الشعبي مستلهما الموتيقات الشعبية في تكوينات جريئة وحرة ، تؤكد أصالة الفنان الشعبي وهي من تصوير الفنان سعد كامل .	

الدستور الدائم والتراث الشعبي

الكتور عبد الحميد يونس

السن ، وبعضهم فيها بأعرافه وتقاليد . التي
صهرتها الجارب ، وعمقها مثل والأهداف
والقيم . التي حمت له مكانا طاهرا في التاريخ
ومى الحضارة .

الراث الشعبي

وليس هناك أقوى من الراث الشعبي في تدعيم
العلاقة بين الأفراد والوحدات . وبين المجتمع في
صوره الشاملة . ذلك لأن ميراث الجماعة يقوم
على عناصر روحية ومادة . ولعل الجانب الروحي
والنصوى أقوى وأهم من الجانب المادى . وما
أكثر الأعراف والتقاليد التي تحافظ على سلامة
الكيان الاجتماعى بأسره . وتقوى الاحساس
بالانتماء عند الأفراد والوحدات وتدعم الروابط
بينها وبين الجموع . ويصطب الخطى . وتنسق
بين الجهود . وتجرب الجارب والمعارف . وتوصل
العم الإنسانية العليا . فى جميع النفوس وجميع
أضائى .

وإذا كنا سنعلم اليوم مصطلح « الثقافة »
بالمعنى الخاص . الذى يمتحها كىفا مميذا . فإن
ذلك لا يمنعنا من الاتراح على المعنى العام لهذا

لقد مضى الزمن الذى كان التراث الفكرى فيه
مقصورا على قلة من الناس . تزعم لنفسها
وللآخرين أنها تملكه وحدها . فهى التى ألفته .
وهى التى يحق لها أن تفيد منه . ولعل التقدم
الذى أصابته المجتمعات الانسانية . فى تطوير
وسائل اكتساب المعرفة وإبتكار وسائل جديدة
لاتصال الأفراد بعضهم ببعض . قد سحا ذلك التمييز
القديم . بين صفوة متعلمة وكثرة تفتقر حتى الى
المعارف الأساسية فى الحياة . ولقد أعانت الدراسات
الانسانية على تصور أكثر واقعية للكيان الاجتماعى
لأية مجموعة مترابطة من الناس فى إطار بيئة
جغرافية وثقافية محددة .

والشعوب تحس ذاتيتها العامة ويتشبذون بحداتها
وكأنه قلب واحد فى المواقف التى تتصل بكيانها
أو مصيرها . وتمر بما يشبه لحظة الإشراق عند
الأفراد فى هذه المواقف العظيمة . وتذكر المعالم
البارزة فى تاريخها الثقافى والحضارى . وتستشعر
فضائلها ومزاياها . وتستحدث التوازن بين الأفراد
والوحدات . من أجل تدعيم الكيان وتأمين المستقبل
والشعب المصرى يمر فى هذه الأيام بفترة . يقوى
فيها احساسه بالذات العامة . ويستشعر
فيها فضائل ومزاياه . التى احتفظ بها آلاف

المصطلح ، وهو المعنى الذى لا يجعلها مقصورة على المتعلمين فى المعاهد والكليات ، ولا يجعل اكتسابها محصورا فى وسيلة واحدة هي القراءة والكتابة . ان الثقافة بمعناها المتسع تشمل جميع المعارف والخبرات ، التى يحصلها الانسان - أى انسان - من اطواره الاجتماعى . بجميع وسائل اكتساب المعرفة ، كالمحاكاة والتجربة والخطأ والتلقين المباشر وغير المباشر ، وهى حفظ مشترك بين الجميع ، على اختلاف الاعمار والمهن والبيئات والطبقات . وعلى هذا الاساس تكون الثقافة الشعبية هي المحصلة الكاملة للمعارف والخبرات عند جميع افراد الشعب ، ويكون التراث الشعبى هو تلك الحلقات الحية ، التى استطاعت البقاء والتطور والنمو ، واستوعبت الاعراف والتقاليد التى تؤكد الانتمائية وتدعم الوحدة الوطنية ، وتجسم المزايا والفضائل والقيم الانسانية العليا فى الوقت نفسه .

وعندما يقوى احساس الشعب بذاته ، وهو يعمل على تسجيل المبادئ الاساسية ، التى يرتضيها لدستوره الدائم ، فانه انما يستخلص المثل والقيم ، التى حافظت على السامية الشعب على مدى التاريخ ، ويشيد الفضائل والمزايا التى اختص بها بين الجماعات والشعوب . ويعتصم بالاعراف والتقاليد ، التى وصلت بين افراده ووحدته ، على اساس من التكافل والتعاون ، مع الموازنة بين الفرد وبين الجماعة ، وبين الوحدات والهيئات ، التى تقوم من الشعب أو الأمة مقام الجوارح من الكائن الواحد .

ولقد أدى تجاهل بعض المتعلمين فى الاجيال الماضية للتراث الشعبى ووظائفه الحيوية والاجتماعية الى خطاين كبيرين ، كان لهما تسالج وخيمة : الاول ان تلك الاجيال تصورت ، بعد ثورة ١٩١٩ التى دافع بها الشعب عن وجوده واستقلاله ، ان الدستور قالب خارجى يغيبه الزى الأوروبى وأنه يستعار من بيئة أخرى، تجهله تمام الجهل . ولا تزال تذكر أن المعارضين لدستور عام ١٩٢٣ كانوا يقولون صراحة أنه



الاول فى موضوع الدستور ، سيستخلص المبادئ الاساسية من تجاربه وخبراته ، التى بلورتها ثوراته على مدى التاريخ ، ومن تراثه الشعبى ، الذى استوعب حصيلته معارفه ومثله وقيمه وفضائله . ومتصيح للعادات والتقاليد ، التى استطاعت البقاء والتطور ، من الدعائم التى يفيد منها الشعب الذى يكبرها فى تسجيل دستوره الدائم .

العادات والتقاليد

ولقد صدر الرئيس أنور السادات عن ضمير الشعب وهو يتحدث اليه من الدستور وما ينبغي أن يكون عليه . وليس ادل على أن مصر تمر بما يشبه لحظة الاشرار عند المتصوفة من احساس الواحد بالكل ، واحساس الكل بالواحد فى هذه العبارات التى تجعل ما ينبغي أن يكون مستمدا من التجربة الموصولة للامة ، ومن الاعتراف الواقى بأعرافها وتقاليدها . قال الرئيس : « .. وعندنا تجربة ، عندنا تجربة بقاها ١٩ سنة ، ثورة ٢٣ يوليو مرت بتجارب ومعن ، وازمات ، وخرجت منها منتصرة قوية ، بفضل صلابه الشعب عندنا تقاليد مبنية عبر آلاف السنين . عندما قبل كل شىء وفوق كل شىء رسالة الايمان . .. اتعلمنا ان لو أراد البشر كلهم ان يصيبوا أى واحد بشىء لا يريد له الله ما اصابوه ابدا . .. اتعلمنا ، بتعلمنا رسالة الايمان ان ارضينا طيبة وظاهرة وتستحق منا ان احنا نحبها ونقدسها وندافع عنها ونتفانى فيها . .. اتعلمنا أيضا ان بتجنح العالم النهارده موجات تحت اسم العلم جرفت شعوب الى ماديه وهيبه ضاعت فيها القيم وضاعت فيها الاخلاق ، احنا مانقدرش نعيش من غير قيم ولا اخلاق ، لأن دا الايمان فى ديننا . »

عاوڑ واحنا بنحط الدستور - واصلكو انتمو الى حتكلفوا بوضع الدستور زى ما حقول لكم دلوقتى - عايز واحنا بنحط الدستور نرجع للقرية اصلنا ونعرف ان فيه « عيب » لأن فى القرية

« ثوب فضفاض » ، أى أنه أكبر من أن تفيد منه الامة ، ونسى أولئك وهؤلاء أن الشعب المصرى ، كغيره من الشعوب ، انما عاش تاريخه كله على طوله ، وتعدد أحداثه ، وهو يعتصم بمبادئه أساسية تصون وجوده وتقوى الاحساس بالانتمائية عند كل فرد من أفراد ، وتحافظ على القيم الانسانية العليا ، وما نريد أن نستعيد علاقة الشعب المصرى بيزورج فجر الضمير الانسانى وما نريد أن نستعيد الانتفاضات المتكررة ، التى قام بها شعب مصر ، منذ العصور القديمة الموعلة فى القدم . أما الخطأ الثانى الذى تورط فيه بعض المعلمين من الاجيال الماضية فهو استعلاؤهم على اثار الشعب واحتقارهم لأعرافه وتقاليده ، وتصورهم أن صفة الشعبية تعنى التسفل والهبوط ، وتدل على شارة من شارات التخلف والجمود . وليس من شك فى أن هؤلاء قد خضعوا عن غير وعى منهم فى الغالب لما أراد الاستعمارىون بثه فى النفوس من موازنة خاطئة بين شرق وغرب . .. بين سلوك وسلوك ، أو بتعبير أدق بين ثقافة وثقافة . وفاتهم أن المجتمع نفسه يختبر العادات والتقاليد بلا انقطاع ، كما أن ثقافة الشعب تتسم بالمرونة بحيث تنفض عنها ما لم يعد صالحا ، وتعديل ما يصلح للتعديل ، وتضيف ما تحس بالحاجة المتجددة اليه . .. وليست العادات والتقاليد شارة جمود ، ولا علامة انحطاط ، ولكنها تقوم بوظائف حيوية واجتماعية ، تدعيا للأواصر وصيانة للقيم ، واختزاناً للمعارف والتجارب ، وحماية للوجود ودفاعاً عن الاستقلال .

ومن دلائل التوفيق أن الدعوة الى وضع دستور دائم لشعب مصر تجيء فى وقت ، تقدمت فيه الدراسات الانسانية بصفة عامة ، والدراسات الاجتماعية بصفة خاصة ، بل ان المباحث القانونية قد أصبحت فى هذه الايام ، تسير على منهج العمل الميدانى ، الذى يستشف القواعد والعلاقات من سلوك الافراد والوحدات . وليس من شك فى أن الشعب ، باعتباره صاحب الحق

هناك علمونا لما نشأنا أن فيه حاجة اسمها العيب .

نعرف أن فيه حدود ، نعرف أن فيه حدود لكل شيء هيش سايبه ، موش كل شيء سايب ، أبدا ، نعرف أننا كلنا لما بتبقى العيلة فى القرية رب الأميلة فيها راجل حازم ، بتبقى العيلة محتومة فى القرية ، بنعرف كمان أن الترية بتبقى كلها روح واحدة ، لما بيحصل ميتم ياجلوا الفرج علشان ما يسمعو موش الزغايد التانيين وبنعرف أن يوم ما بيحتاج واحد علشان يحرق أرضه يقوم زميله يودى بهايه ومكراته ويروح يشتغل ويأه ويساعده .

عايز الدستور يتفصل على كده مش للقرية . لا ، أنا عايزه يتفصل علشان مصر كلها تبقى قرية واحدة فى هذا الشهر . . . مفيش مكان لا للعيب ولا للتسيب . . . القيم ، الوفاء ، لازم الوفاء ، كل من يودى لهذا البلد خدمة لازم ترد له بؤاء ، وكل ما يسيء الى هذا البلد لازم يعامل . . . »

وهذا الاكبار من شأن التجربة الشعبية والعادات والتقاليد الشعبية إنما يصدر عن الوحدة المتكاملة التي احتفظ بها الشعب حماية لوجوده وهي وحدة تدعها أعراف وتقاليد أقوى من كل قانون وضعي . ذلك لأنها تقوم بوظيفتين حيويتين ، هما حماية الوجود ومسايرة التطور ، وفيهما توازن دقيق بين الثبات من ناحية والتغير المستمر بفضل التقدم وما يشهده من ابتكار وتجديد من ناحية أخرى . والمبادئ الأساسية ، التي يقوم بها الدستور ، هي التي تعترف بشخصية الفرد وإنسانيته وتؤكد انتماءه لمجتمعه الكبير ، وتبرز ملامح الأمة وأبعادها الحضارية والثقافية . وفيها من الضوابط فى الأوامر والنواهي ما يضبط الخطى ، وينظم العلاقات ، ويحدد أصول المعاملات وهي تتجاوز الجوانب المادية ، الى الناحية النفسية والروحية لأنها تستوعب مراسيم وتعايير تجعل المشاركة الوجدانية أقوى وأثبت من أى صورة من صور التعامل المادى الخالص .

وليس هناك مبالغة ما فى تكرار القول بأن الشعب يمر فى هذه الأيام بلحظة اشراق ، ذلك لأنه يواجه معركة مصير ، تجعله شخصا واحدا فى الدفاع عن الحمى ، ويواجه فى الوقت نفسه موقفا يتطلب منه أن يعيد توجيه خطواته على طريق التقدم ، وكل من الموقفين يجعل الشعب قوى الاحساس بذاتيته العامة ، ويجعله حديد البصر ، قادرا على التمييز بين من هم معه ومن هم عليه .

ولا بد من أن نتذكر ، ونحن نستخلص المبادئ الأساسية التي يتضمنها دستور دائم أن الأعراف والتقاليد ليست ولا يمكن أن تكون عائقا فى وجه التقدم وهذا يستتبع بالضرورة أن نواجه الكيان الاجتماعى مواجهة واقعية ، مبرأة من الهوى والانحراف والمبالغة . ولو فعلنا ذلك لاستطعنا أن نميز بين العادات والتقاليد التي تستطيع البقاء وتلك التي حكم عليها المجتمع نفسه بالانزواء ، حتى يسقطها عن كيانها . وستصبح قادرين أيضا على التمييز بين البقايا والرواسب التي فقدت وظائفها وأصبحت كالندبة الأثرية فى الأجسام وبين العادات والتقاليد الحية الفعالة المؤكدة للروابط والمؤصلة للقيم . . . أنها تدفع الى التقدم وتستوعب الجديد الصالح القادر على البقاء وتفيد من الروافد الثقافية ، وتشتمل العناصر الجديدة كتمثل الغذاء بلا جمود وبلا تعصب لا جدوى منه .

والمتخصصون فى التراث الشعبى يفسحون خبرتهم ونتائج دراساتهم وكل ملاحظاتهم فى خدمة الشعب ، الذى نجموا منه ، ووقفوا جهودهم على تسجيل معارفه وخبراته ومثله وقيمه وسائر ضروب سلوكه ، وما ينشعب اليه من وحدات . وهم يسجلون أن هذه المرحلة تختلف عن المراحل السابقة فى التعرف الواقعى الصحيح على تراث الشعب . ولم يبق أحد يستطيع أن يتجاهل الثقافة الشعبية وما لها من أصالة ، وما تستوعبه من أبعاد حضارية ، وما تجسسه من قيم وأهداف إنسانية .

« د . عبد الحميد يونس »

الفنون الشعبية في مصر

والخطة
المقرمة
لرعايتها..
والنهوض بها



الدكتور عبد الرزاق صديقي

يعد الدكتور عبد الرزاق صدقي من أبرز الرواد الذين عتوا بالتراث الشعبي، وإليه يعود الفضل في إرساء دعائم المتحف الزراعي، الذي أصبح من المتاحف النموذجية النوعية في العالم، ولم تشغله المناصب العامة التي تولاهها في مصر والخارج عن متابعة العناية بالتراث الشعبي بصفة عامة، والفنون الشعبية بصفة خاصة.

وفي كل منصب من هذه المناصب كان يتجه إلى الفنون الشعبية بالدعوة والاقتراح والتشجيع. وله دراسات في هذا المجال تدل على سعة اطلاعه وتخصصه.

والحرر يذكر محاضراته القيمة التي ألقاها بمتحف الفن الحديث سنة ١٩٥٥ وفي مؤتمر الفنون الشعبية الذي نظمته وزارة التربية والتعليم عام ١٩٦٩.

وفي مقر اتحاد اساتذة الفنون عام ١٩٧١. والتقرير الذي نشره مجلة الفنون الشعبية في هذا العدد حصيلة خبرة ودراسة وتخصص.

للتعويض به عما تحسه من فقدان هذا العنصر الجمالي في حياتها المادية المتعجلة.

وهكذا تكون حالة كل أمة تعقد تراثها من الفن الشعبي فانه مهما يكن من تراثها وعظمتها الصناعية تحس في نفسها الضياع لفقدانها الجذور التي هي لكل أمة منبع الحياة للخالدين ومصدر الوحي للمهينين.

كان الفن مصاحبا للإنسانية منذ نشأتها، فلسنا نعرف زمنا معيننا من الأزمنة حتى في أعماق التاريخ السحيقة، كانت حياة الإنسان فيه خلوا من الفن في صورته المتعددة المنوعة. فالحياة والفن كانا متلازمين دائما بحيث لا تكاد تتصور حياة بلا فن. بل أكثر من ذلك وأهم أن الفن كان جزءا من حياة الإنسان اليومية يعينه في صراعه من أجل البقاء. ولم يكن بطبيعة الحال يسسيه فنا. فقد كان جزءا من نسيج حياته فنجد الإنسان البدائي الذي كان يلوي إلى الكهوف في الجبال لتحميه من غوائل الجو والوحوش، يغطي جدران كهوفه بالرسوم الرائعة للحيوانات والبشر، وكانت هذه الرسوم عنده من وسائل السحر للوقاية من أعدائه، أو لتمكينه من اقتناص فريسته، وبالجملة كانت فنونه تعبيرا فصيحا عن معتقداته الوسيطة مع فكره وأحاسيسه على مر الزمن.

هذا من الناحية العقائدية ولكن إلى جانب ذلك كانت هناك الحاسة الجمالية عند الإنسان ولم يقنع الإنسان البدائي بأن يكون سلاحه في الصيد والقتال قاطعا ماضيا فحسب بل عمل كذلك على أن يكون جميلا وكان هذا هو الشأن بالنسبة لأوعية الطعام والسلال وكافة الأدوات التي كان

يدعوني إلى تكرار الكتابة عن الفنون الشعبية في مصر والخطة المقترحة لرعايتها والنهوض بها أني أحببت الفن الشعبي بكل كياني وامتلا به وجداني منذ الصغر بفطرتي وطبيعة نشأتي في أعماق القاهرة في حي تنبض الحياة فيه بشتي ألوان الفنون الشعبية في الصاغة والنحاسين وخان الخليلي والخيمية والمولد والمواكب وفي حلقات الذكر ومجالس الغناء وليالي المواويل وغيرها وغيرها، كما كان لي شرف الاندماج العملي في أعمال فنية شعبية سواء وحدى أو مع زملاء أفاضل منذ أكثر من ثلاثين عاما، ولكن المسرح لم يكن معدا بعد ولم يكن يهتم بالفنون الشعبية إلا نثر قليل ليسوا من ذرى النفوذ أو المال.

ثم اشتغلت بالزراعة وخدمة أهل الزراعة فعاشرت الريفيين واندجبت في حياة الريف وأحسست بعمق الفن الريفي بكل نواحيه ولاشك أن بلادا مثل بلادنا الزراعية العريقة في الزراعة لابد وأن يكون فيها الشعبي أبعد هذه الفنون عراقة وأعمقها أصالة. ثم سافرت إلى الكثير من بلاد العالم من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وأدركت شأن الفنون الشعبية في كل منها ومدى انتشارها وأثر المدنية والثورة الصناعية المتوقع على انكماش هذه الفنون وتدهورها وكيف هبت بعض البلاد في وجه هذا الخطر فعملت في إصرار على وضع التخطيط اللازم لانتقاذ فنونها الشعبية وضمان ازدهارها. فلم تكسب فقط استعادة تراثها ومناطق فخارها مصدر القيم الروحية في حياتها بل أفادت فوق ذلك أن أصبحت هذه الفنون تدر عليها الملايين من الجنيهات يبنوا في تصدير منتجاتها التي تهافتت عليها البلاد الصناعية الفنية.



نلاحظه في هذه الفنون في بلدان مختلفة من العالم ترتقي الحياة في بعض القرى وتتطور لتصبح مدنا صغيرة فمدنا كبيرة ويستمر الفن في صميمها ولكنه يتفاعل مع بيئته الجديدة ، فيكون الفن الشعبي ، وكل هذه حلقات من سلسلة متصلة من النشاط الفني للمجموعة الشعبية بدائية كانت أم ريفية أم حضرية ، والتي تنعكس في مرآة نزعات هذا الشعب الروحية والعقلية والاجتماعية ايجابية كانت أم سلبية ، ابتكارية كانت أم تقليدية ، كما كانت له سماته التي تنبع من أعماق احساسه وانفعالاته ، وصدى لبيئته وتقاليده على مر الزمن .

والفنان الشعبي اجتماعي بطبيعة بيئته ، واسلوبه الشعبي ، فهو يعيش ويعمل في جماعات سواء في الحقل أو القرية أو المدينة ، ولذلك يقلب على فنه الاحساس الجماعي ، فقلما نجد في انتاجه الفني تعبرا عن افكار فردية ، وهو حين يتذكر يشبع غريزته الفنية ولا يطرق الا الموضوعات التي يعرفها معرفة تامة ، والتي تتجاوب مع احتياجات المجتمع الذي يعيش وسطه .

ومن أهم مميزات الفنان الشعبي أنه محافظ .

يستعملها في حياته اليومية ، اذ حاول أن يجعل من كل ما يحيط به شيئا جميلا ، وهكذا كانت نشأة ما أسميناه بالفن البدائي ، وعندما تحكم الانسان البدائي في بيئته واستأنس الحيوانات ومارس الرعى تجلت لنا رسومه الرائعة عن هذه الحيوانات والطيور بقطعانها وأشكالها المتنوعة الصور .

ثم عرف الانسان الزراعة وبدأ لأول مرة يعرف الاستقرار وكان تأثره بالبيئة والحياة الريفية عميقا للغاية ، انعكس في تعبيرات فنية وكان الفن الريفي ، ولم يكن هذا غريبا فان طبيعة العمل الزراعي خير معين على نشأة هذا الفن . فالزراعة موسمية لا تستغرق من الفلاح الا وقتا قصيرا ، فكانت فترات الفراغ تتخلل المواسم الزراعية ، كما أن مواسم الفيضان والأمطار تغنيه عن العمل المتصل . فلا غرو أن تكون حياة الفلاح حياة تأمل وأن يكون للزراعة والبيئة المحيطة به ، والعوامل الطبيعية والاعتبارات الدينية والذكريات القديمة ، والتقاليد الموروثة ، صدى عميق في انتاجه الفني . ولما كان مصدر الانتاج الفني في الريف واحدا ، وكانت الصوامل التي تؤثر في نفسية فنان الريف متقاربة ، كان التشابه الذي

أما عن فن السبيج وحياكة الملابس فقد نشأت في مصر من قديم الزمن وسميت إلى مستوى رفيع ، وكان الكتان هو الخام الرئيسي وكانت أنسجته تتميز برقتها وسجاوتها وقائنها فتبدو كأنها حيوط الحرير ، وكان المصريون يردون مقدراتهم على الإبداع والنفوس في فن السبيج إلى الآلهة ، وأن المرء ليحار كيف توصلوا إلى النسيج الشعاف المتناهي في الرقة بأدواتهم البدائية البسيطة .

وقد استمر بعد ذلك ازدهار النسيج في الفن القبطي والإسلامي وزرعت مصر القطن إلى جانب الكتان ولكن للأسف كانت تصدر الحامات وتستورد الأقمشة حتى أمّأت إلى ضرورة التحرر الاقتصادي فعادت إلى السبيج بكل قوة ولكن ما زالت أسيرة النفوس والرحايف الأحسية متعائلة عن روعة فنها الأصيل .
وهناك تشابه ملحوظ بين ملابس العلاجات والملابس المصرية القديمة من حيث الزخرفة على الصدر والأكمام وحاشية الثوب .

ومن فنون التطريز الرقيقة المستحدثة نسيج التللي المركش بالخيوط المعدنية والحريرية ، التي تصنع بأسبوط وسوهاج ، كذلك مناديل الرأس التي تعصب بها النساء رؤوسهن ويعتبرن زخرفتها واختيار ألوانها الراحية الحذابة ، ولم يكن حق الرجال صانعا من حيث فنون الملابس فكانت أصابع المرأة الرقيقة تحيك لهم زخارف الحلابة والقميص والسروال والطاقيّة والكومية .
وان يكن كل هذا في طريقه إلى الاحتفاء بانكماش الاستخدام .

وكانت الألوان اليدوية منتشرة على نطاق واسع ستج الأقمشة ذات النقوش والألوان الرائعة للاستخدامات المحتدّة من ملابس وغيرها . وقد بقي منها القليل وحير مثل لذلك نسيج بقادة وأخميم .

والى جانب ذلك كانت الألوان التي تنسج الكليم من صوف الأغنام ، وقد اشتهرت بذلك محافظة أسبوط بالوجه القليل والشرقية بالدنيا وكذلك المناطق الصحراوية ولكل منها طابعها الخاص من حيث اللون والنقوش العائقة الروعة ، ولكن مما يؤسف له أن طابعه الفني الأصيل بدأ يحل السبيل لرسومات وألوان جديدة دخيلة .

أما عن صناعة الحلي وفن الصياغة عند المصريين القدماء فقد وصلت الذروة من حيث الاتقان والجمال ، إذ كانوا يصنعون الحلي الدقيقة الرائعة الجمال من العصا والذهب . بل لقد اتقوا فن المينا ذات العواصل من سلوك الذهب الدقيقة ،

والأشكال التي يستجها كثيرون ما تسير على وتيرة واحدة قلما تنطور ، لذلك يندر أن نجد بينهم شخصيات متميزة كما هو الحال في الفنون افرديه ، والعمان الشعبي يشترك في حلقه صميمه ويلجأ إلى الابتكار إذا تناول موضوعا حديدا لم يتناوله من قبل ، أو إذا أراد اشباع رغبة حديدة ، وكثيرا ما يعتمد العمان الشعبي على الأشكال المسطحة والرسوم التخطيطية المستمدة من بيئته الطبيعية . ولما يهتم بفوائد المنظور ويرسم عند العمان الشعبي يتميز بالواقعية العقلية أكثر مما يعتمد على الواقعية المصرية ، وانعس عنه تعريف للامور بواسطة الرسم بدلا من الكلام ، فهو يبين أحيانا في صورة واحدة عدة أحداث لا يمكن مشاهدتها في آن واحد ، وهو يحدد العناصر التي تبدو له عديدة الأهمية ، كما أنه في اهتمامه بالواقعية العقلية يرسم المراتب وغير المراتب ، كما يشاهد في رسوم الأطفال والاسنان البدائي .

ومصر أم الحضارة نشأت فيها أقدم زراعة وازرع مدييه على صفاى النيل وكان من الطبيعي أن يكون فيها ذروة الفن الشعبي بكل أطواره من بدائي وريعي وحصرى وبكل ألوانه التي نعت من أسلوب الحياة والمعتمدات الدينية والتقاليد العريضة ، وقد استمرت هذه الفنون تتوارثها الأجيال على مر الزمن وتصيف إليها المعتمدات الجديدة وتحرر من بعض التقاليد القديمة ، ويرتفع بعض هذه الفنون ويتدهور البعض الآخر متأثرا بطروف الحياة المتغيرة .
ويجدر بنا هنا أن نسترجع الماضي مروعه الأحادة .

لقد كان طبيعيا أن يكون الطين هو أول مادة يلمسها يد المصري القديم الذي عاش على صفاى النيل منذ آلاف السنين فهو أكثر الحامات وعرة ، كما أنه طبع بين أصابعه ، جيد الصغات ، ومنه صنع العنار ، ولا يزال ما أبدعته يده من ألوان جميلة الشكل رائعة الزخرف موصح الإعجاب وصناعاته مارالت تعيش بيننا حتى اليوم مع ما ألم بها من تدهور وعلى الرغم من اقتصارها على سادج محدودة .

والى جانب الطين وجد المصري الحشائش والأعشاب وسمف الحبل وبيات السردى التي كانت تنمو بكثرة على شواطئ النيل وفي المستنقعات المحيطة به . فصنع المصير والسلال وأطباق الخوص وورق الكتان . وكانت كالفخار جميلة التشكيل والزخرفة إلى جانب استخدام الأصماغ والألوان الراحية التي صسعوها من الحامات المتوفرة في البلاد .

أما الأسرة والمقاعد والكراسي فكانت تصنع من خشب الأشجار والجريد وكانت تربط بالآلياف من نفس الخامات ، وقد استخدم المصريون الحصى لعرش الأرض ولأغراض الريعة .

وكان المصري القديم يحب الحدائق ويهتم بها ، وذلك واضح من رسوم الحدائق كما هو الحال في بعض مقابر طيبة ، وعلى أحواض المياه الراحرة بالنباتات المائية كاللوتس وبأشجار عديدة من الصور المائية . كما تحف بها الطرقات الطويلة بالأشجار الوارقة المتعددة الأنواع ، وللمحديقة مدخل بديعة ، ويحيط بها سور يجعلها متعة خاصة بصاحبها وعائلته وأصدقائه ، وكان حب الزهور والنباتات الورقة من طبيعة الشعب ، فحيثما يلقي المرء بقطره إلى الآثار يجد زهورا ، فكانت باقات الزهر يقدمها الناس قربانا للآلهة ، وكانت التوابيت تحاط بأكاليل الزهر ، كذلك كانت زخارف المنزل وزينته تتألف من عقود

التي ملأت المسافات بينها بدوب إرجاج والأحجار ذات الألوان المختلطة الباهرة ، وكذا الطلاء بالذهب ، من فنون صناعة الحلي حتى النسوة في الريف والواحات ولا سيما العود ذات الطبقات المتتالية والألوان المناسفة والأقراط المتدلية المصنوعة من الذهب والعصا والجرز الملون كثيرة الشبه بحلي المصريين الأقدمين مما يدل على أصالة هذا الفن في بلادنا . ولا تزال هذه الحلي تصنع في مدن الريف والحضر ، وقد تسربت إلى بلاد العالم وتلقته نساء الغرب إذ وجدن فيه جمالا ودقا رقيقا .

ومن المناسب أن نذكر عبارة المنزل وأثاثه وحديقته .

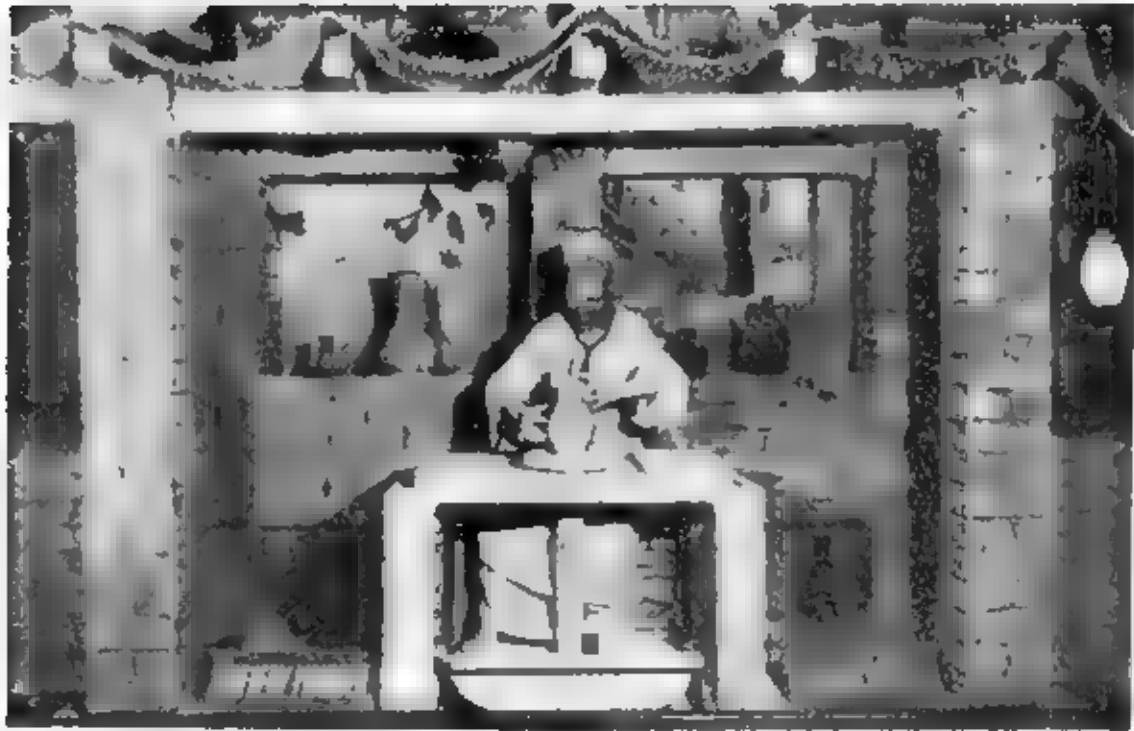
في العبارة استخدم المصريون العنقاء الألياف والجيل والبوص المصنوع في بناء أكواخ شبيهة بالموجودة بمناطق الصيد بالملاحة بجوار الاسكندرية ومطقة أذكو ، ثم أصبح طمس النيل وخشب الأشجار المادتين الأساسيتين في بناء المساكن في العصور القديمة ، وقد ظلت كذلك خلال عصور التاريخ ذلك أن الأسس المصنوعة من اللبن (الطوب) تعتبر جذراها خير وقاية من أشعة الشمس المحرقة لأن هذا الطوب موصل ردي للحرارة ومن ثم كانت بالنسبة لناخ مصر اليق أنواع المباني وأكثرها مناسبة .

وكانت جدران المنازل تطل باللون الأبيض ويرسم عليها بعض رسوم لم يصلنا منها إلا القليل ، وكانت الرسوم التي تحل الجدران من الداخل تقتصر على مناظر أكاليل الزهور المتنوعة . أما على الجدران الخارجية فكانت تزين في بعض المواضع بالألوان زاهية وكذلك اطارات النوافذ ، وكان يقوم وسط سقف المنزل ما يشبه الملاقف الخالية ليستقبل الريح ويزود الغرف الداخلية بالهواء البليل المنعش البقي ، وهناك غرف حمام ومطابخ ومحازن علل مخروطية الشكل ، وقد أتقى العنان الريفي المعاصري حتى عصرنا الحالي على كثير من هذه المعالم ، مثل ملقف الهواء والنوافذ المرتفعة ودروة فوق النوافذ (عنب) ويبدو لنا أن أبراج الحمام الحديثة ما هي إلا صوامع الضلال المصرية القديمة بعد تحويلها لتناسب استعمالها الجديد .

وكذلك فأننا نشاهد هذا الأسلوب المعماري في مباني قرى مصر ونجوع النوبة وكذلك من حيث قلاع الجدران ، والنقش عليها بالرسم والشخص .

وفي الأثاث كان الصندوق يحل محل الدولاب ومازال يستخدم إلى الآن ويزين بنقوش متنوعة .





وكان منه الغناء العردي وعرقة المنشدين وكانت له مناسبات عديدة كالولائم وعند تقديم الفرائين في المعبد الى جانب الاعاسى الريفية أثناء الحسرت والخصاد وصناعة التبيد وغيرها .

وتعد فصفا هنا فيما يقدم من العفرا رحيله سريعة حاطفه غير العصور الشعبية القدم مند ظهور الاساسية وعرضا لمجات من شتى العفون بالوانها المتعددة وأشكالها المتطورة التي صاحبت الانسان مند البدايه وكانت جردا اساسيا من حياته في مختلف المراحل ، ففي المرحله التي كان فيها يقطن الكهوف ويصيد الوحوش كان الفن ابتدائي لدى ييهر العام عندما كشف عنه الماخشون مؤخرا ، ثم عندما انتقل الانسان من حياة التمل في الأرض من مكان الى مكان في طلب الطعام ، الى معرفه الزراعة والاستقرار ليبدلح الأرض فكان من الريفي وأخيرا عندما أقام المدني وسكن الى حياة أكثر تعقيدا ورفاهية وكانت حصيلة كل هذه العفون الفن الشعبي الذي يمثل نرائه وفوميه وقوام شخصيته ومن ثم كانت حياة المصري الى ما قبل الاحتلال الانجليزى الحديث مليئة بعفون أحداه القدماء وحبراه العرب ، وهي تتلعل في نواحيها من ريشته وملبسه ومسكنه وأثاثه

الأراهير ومصغوراها ، وكانت سحار الأعمده متحد أشكال الرهف وأوراقها

ولا ريب هذا الحب بين الرهف والرهور يمثل لنا حاليا في يوم عيد شم السيم كما يبدو في حرص الناس على تناول البصل الأخضر والحس والملايه وقصاء ذلك اليوم في الحدائق بين الرهور وكذلك يتمثل هذا الحب للرهور والنسب في بعيد المسحى المعروف بأحد السعف عند الاصايط .

وبالرغم من أن موضوعنا هنا يخص أساسا بالعفون المشكيدية الا أننا لاشك ندرك أن العفون الشعبية عموما وحدة يكمل بعضها البعض ، ولذلك لا نأسى من أن يتطرق حديثنا الى العفون الموسيقية

وتشتمل على الموسيقى والرفص والعناء ، وقد كانت هذه العفون على جانب عظيم من الشراء عند المصريين الأقدمين حيث استخدموا آلات موسيقية عادة في التطور والتنوع حتى أن بعضها ما زال مستخدما في العفون الموسيقية العالمية وإن احتفى من الموسيقى المصرية كالهارب والعلوت والكاريست والبيكنو والحلاجل (الشحليل) ، وأودع مختلفه من الطبول وآلات موسيقى الحاسه .

أما الغناء فقد كان لنا ذائعا في مصر القديمة،

ومعها يمارسه من موسيقى وعناء وروص وبضعة
 حاصه في تعابيره الغنية ذات الطابع العمى
 المربى ثم حانت المدينة الحديثة بطبيعتها المعهده
 وحركتها السريعة التي لا تتيح للناس العرص
 الكافية لمذوق العيون واستيعابها والعيش بها
 ومعها تسبب انهماكهم المستمر في العمل للحصول
 على تحسين معاشهم وبيع حاجياتهم وذلك الى
 الحد الذي شغل كل أوقاتهم وطغى على تفكيرهم
 حتى كاد المعش لا يدري من العيون غير استسها
 في هذه العمرة ، عمرة اشتغال الاسنان بدياه
 المادة ، انفصل العن عن الحياة العامة وأصبحت
 ممارسه والاستمتاع به يانا من أبواب الترف .
 ثم جاءت الثورة الصناعية الكثيرة كسيحة حتمية
 لتقدم العلوم والمخترعات الآلية ومع أنها في ذاتها
 خير للبشرية فقد كان من آثارها الجانبية احشاء
 لكثير من العيون الشعبية وتدهور المعش الآخر ،
 ولم يكن ذلك دون مبرر فقد حدث هذا بسبب
 انعاس الاسنان في الحياة المادية واهماله للقيم
 الروحية والحسالية كمصر أساسي للحياة
 السعيدة .

ولكن هذا التدهور ليس طبيعيا وليس من
 الطبيعي استمراره - فالعن الشعبي أشد اتصاله
 وأعمق قرارا من أن يسحق ويضيع بل هو باق
 بعاء الشعب نفسه لأنه تراثه العريق وغدا روحه
 ومن ثم فهو التعبير العطرى والجمالى لأحاسيسه
 لصداقة العمقة مهما تطور ظاهر التعابير .

إذا كنا قد أهملنا فننا الشعبي في الماضي
 واستبدلنا به فنون وتقاليد غريبة عنا فقد يكون
 هذا مرجعه الى أننا لم نسمع بحريننا كامله ،
 ولكن الاستعمار سيطر علينا فحمت عندها عمده
 النفس واحترما فنونا واستوعبا الى بعيد العرب
 صاحب السطان أما الآن وقد بنا العرة والكرامة
 بعد أصبحت قوميا دعامة لقونا وأصبح من
 الضروري أن يكون فنا شعبيا قوميا حالصا وأى
 محاولة معمله لأحياء الفن الشعبي أو تطويره
 بشكل يخرج به عن طبيعته الأصلية تبيحتها
 الغسل التام . إذ أنها تقصي على صدق التعبير
 وتلقائيته وبصارته التي هي قوامه ، ولكن ما نادت
 به طوال سنين عديدة وأعاد الكرة الآن بأمل
 جديد هو أن نكون هناك حطة مدروسة متكاملة
 أساسها علمى عملى يساهم في حماية هذه الفنون
 وهنئة كل السبل التي تساعد على سائها
 وازدهارها لتكون مصدر فجار وتدعيم للقومية
 العرة والاساح العربى يدعم الدخل الفردى
 والقومى لذلك فاني أريد أن اقترح مايل -

١ - أن يكون انعاد ورعاية العيون الشعبية
 ودعما علميا ودراسيا واقتصاديا جزءا وأصحا
 في الحطة القومية له مقوماته البشرية والمادية
 اللازمة وأن توضع لذلك حطة تفصيلية وأصحه
 المعالم ومبىة ، وأن نمسق الأجهزة الحالية بما
 يضمن تعاونها والورارات التي تبها هذه الأجهزة
 وذلك ليتسنى تنفيذ هذه الحطة دون تضارب أو
 اردواج ولدينا الآن الفرصة الذهبية لأن الدولة
 تصدق وضع حطها القومية السادسة ويحذر ألا
 نعربا هذه الفرصة وميما يلي مقترحاتى -

(أ) أن نقوم جمعية أهلية لرعاية العيون
 الشعبية واليهوى بها بعض ضمن إطار الحطة
 وبالتعاون مع العمل الحكومى لأنه وحده لا يكفى .
 (ب) أن يشأ في كليات العيون الجميلة
 والنظيفية ومعاهد اتربية العية أقسام للنس
 الشعبى تدرس فيها هذه المادة الأساسية
 شخصيتها المميزة وأن نقوم بها دراسات عيا .

(ج) أن يقوم معهد لدراسة العيون الشعبية
 (على أساس المركز الحالى) وأن يعطى كسل
 الامكانيات البشرية والمادية وتكون له حطة
 وبرنامج ومسى واضح . وأن يضم اليه المتخصصون
 والاحصاء ، ونرسل منه البعثات وتتم فيه
 الدراسات العليا وأن تكون له فروع في موطن
 العيون الشعبية حسب تخصصها وأن يضم الى كل
 منها الأجهزة المتصلة به وأن تشمل أقسام الجمع
 والدرس والتخريب والاساج التمددجى وأن تشمل
 كل ذلك تقنيات جديدة في بيئات مميزة وأن
 يكون من أهم أعمال المعهد أثناء استعراض العيون
 الشعبية دراسة استخدامات جديدة للمسجات
 التي نطل استخدامها بتطور الحياة وكذلك
 بسيط الاداء مع اتقانه بما يعنى مع رقى العصر .

(د) أن يقام مسحف للعيون الشعبية يخدم
 اعراض البحث والدرس ويكون نموذجا لهسته
 العيون الأصلية يستمد منه على مر الأيام وأن يضم
 اليه المجموعات المتعددة الموجودة في أحجرة
 محبقة بدلا من أن يكون كل منها وحدة باقصة
 بالاصاعة الى التكرار المكلف مع مراعاة أن يكون
 بالمنح قسم للعيون الشعبية من بلدان المنطقة
 والمنات المماثلة

(هـ) يجب المحلى عما يحرى حاليا من تركيز
 مراكز الدرس والتجريب والتدريب والتصنيع -
 العيون الشعبية في القاهرة . أن هذه العيون

ثبتت في بيئات خاصة كانت تبعها الأصل ومصدر وحيا على حين أنها في القاهرة تعيش غريبة ، أما أحيائها في مواطنها فيريد أصالتها ويتيح استخدام المواهب المحلية ، ويبحث الانتعاش الفكري والمادي في أنحاء البلاد .

(و) أن تدخل التكنولوجيا في تصنيع المنتجات الفنية الشعبية على أسس علمية سليمة نذكر منها استجالات أبحاث إقليمية وقيام أبحاث محلية في دراسات كيميائية وطبيعية للغامات والأصباغ الجيدة من المصادر المحلية ، كذلك استخدام الآلات الحديثة التي توفر الجهد المصنعي والوقت الطويل فتخصص تكاليف الإنتاج وهذه التكنولوجيا الحديثة لا تدخل من قريب أو بعيد في تلقائية هذه الفنون .

(د) أن تقوم أجهزة الإعلام بحملة مكررة وإعيرة منظمة لتعريف الشعب بموهبه الأصيلة وغرس حبها في نفوسهم حتى يصلوا عليها ويعيش معهم حياتهم فلا يمكن لهذه الفنون كما هو الحال الآن أن تعيش في بيوت الأحياء وفي الخارج - وهذا شيء طيب في حد ذاته - ولكن يجب أن تعيش بين أهلها أولا لا تخدع عندهم شعلتها الحية فذهب صدقها وأصالتها .

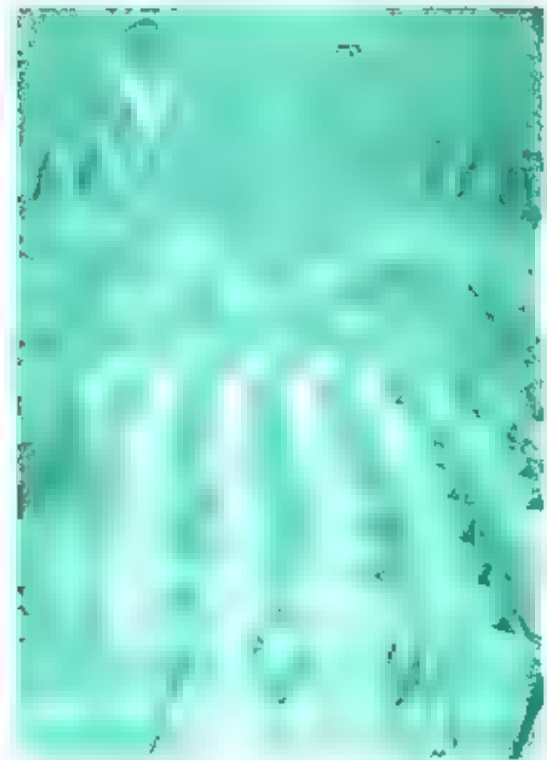
(ح) يجب أن تلعب المدرسة دورا هاما في تدريب الصامد على تدفق الفن الشعبي واستيعابه وممارسته وأن يتشكل هذا حسب بيئته المدرسه وأن يكون المدرس متبها لا لانتهاج دوى المواهب ونعدهم وتوجيههم وشجيعهم حسب طاقهم في مواصلة الدرس والتخصص سواء في مراكز التدريب أو المعاهد والكلليات ، فالذي يروى معارض المدارس الإعدادية والثانوية يلحظ مدى المواهب التي تصبغ في طلي التسيان كل عام ، وتحقيما لهذه الفايه تقام دورات تدريبية وفدوت عن الفنون الشعبية للمدرسين لتعميق مفهومهم وحبوتهم وكذلك يستخدم المدرسون الجدد الذين درسوا الفنون الشعبية طبقا للحنة الجديدة .

(ي) لا يمكن لفنون الشعبية أن تفسر فصلا عى أن تردهر إلا بحنة عملية عليه اقتصادية يقوم عليها سموي ناحج فعال - بل يمكن القول بأن من مسببات بدهور بعض الفنون وانحفاء البعض هو عدم قاعليه ما يجرى عليه التسويق حاليا من كثرة الوسطاء وارتفاع أسعار الحمامات بسبب كثرة الأيادي التي تتناولها وردانة نوعها وفوق ذلك عدم حصول المنتج على ربح مجز يشجعه على الاستمرار ، وهذا مجال يجب أن تتعاون فيه أجهزة الدولة والجمعية الأهلية للفنون الشعبية بنجاح .

أن إقامة معارض للفنون الشعبية في البلاد الأجنبية يساهم بقسط كبير في دعم تسويق منتجاتها الفنيه الشعبية بالإصاحه بل تكوين فهم وتقدير دولي لفنوننا وتراثنا الخالد ، وقد ناديت بمعظم هذه المقترحات منذ ما يقرب من ٢٠ عاما وفي غضونهما - وقد تردد ذكر بعضها سواء بضميدا أو تواردا للحواطر ولعل الوقت قد حان لدعوة قوية تحقق ما نصبو اليه منذ أمد ليس بالبعيد .

ولسنا ننكر هنا أن ثمة مجهودات مشكورة تبدل ولكن من الجلي أن الفايه لم تتحقق ، بل يكاد يكون قد فائنا القطار ، كذلك أرجو أن تتفضل وزارة الثقافة بتشكيل لجنة لوضع حطة كاملة لرعاية الفنون الشعبية والنهوض بها في إطار المقترحات التي تقدمت بها وأن تمثل فيها الوزارات والهيئات والشخصيات المختلفة التي لها دور حقيقي في هذا المجال ، وأن يكون توقيت ذلك بحيث تقدم تقرير اللجنة لوزارة التخطيط في الوقت المناسب لدراسته مع الحطة القومية .

« دكتور : عبد الرزاق صدقي »



تسمع في كثير من القصص التي تكثت بها
الطوائف لهذه قصص واحد أو يظهر نفس
القصص في أشكال مشابهة . وهذا من النوع
الذي يقع في أساطير الخيمبرق في القصص
التي تظهر في الأساطير الأخرى حيثما في آسيا
في آسيا ، وإن اشتركت في كثير من الأحوال
في قصص العفة ووفائها ولعل من المفيد أن
تذكر الحكايات حثاكا السوداء والفضيلة
رمانا ومهرانا من التراث المشترك بين تلك
الأمم

واستمر أن يكون وجه الشبيه القوي الذي
يسود هذه القصص هو الأساطير التقليدية عن
الفلان ، والأمراء ، والأميرات ، والشياطين ،
والسحر ، وأن يكون الفولكلور المحل البحث
الأجود في القصص الفكاهة أو القصص التي
تعود إلى العصر الحارق للطبيعة كثيرا ما يكون
مختلفا .

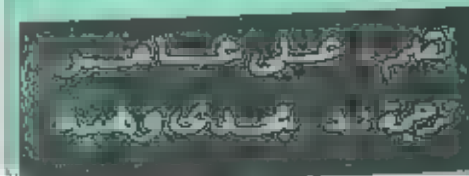
ومما يروى ذكره ، عرسا ، أن القصص
الأساطير الشعبية ، على وجه عام لها طابع يختلف
عن يوجد في قصص الأمم الأخرى بها فيها
صدي

والقصص الشعبية في آسيا لا تختلف من بعض
البحر عن تلك التي يوجد في مكان آخر من
البحر أو هذه عنها جميعا سمات مشتركة
بشخصيات شبيهة ذلك ، واما والقصص في
رواجات الأب والأم في لأحد من الشعب
وقد ظهر في السحر ، والعبادة على
وجه الأساطير من غير أن يراهم الأعيان أو
عبده على غير أشكالهم وأعمال لطولة
القصص التي في السحر وحمل الأمراء وقصة
الأمم وحامه بروج ونعم مقيم .

على أنه يوجد عناصر معينة في القصص الشعبية
الآسيوية لا تظهر في سواها بصيغة عامة تظهر
خاصية ساحرة في عادة جبله وهي أن تسافر
راهر من ذهب إذا ما تكلمت أو صحتت ، مثلاً



القصص الشعبية الآسيوية



في القصة السيامية • فيقول توبج ونرحمتها الحرفية «زهره من ذهب» الاميرة الشابة تتساقط من فمها زهور من ذهب اذا ما تكلمت • كذلك تحكي قصة من كشمير عن وجود مقدرة مماثلة في ائمة أحد الیوحین تتساقط ازاهیر من ذهب اذا ماصحكت ، وتماثر اللائء اذا ما نكت ، وتتحول مواطن أقدامها الى ذهب فلا عجب اذا كانت تتزوج في النهاية من الملك • وتحكي قصة أخرى من مهراشتر - أن الاله ازورا منح دسكي انی الذي أمىء اليه ، نعمة وبركة بقوله « سيصبح منك نور أينما حللت وستنزل دموعك لآلء ويتماثر الياقوت مع ضحكاتك » •

ويكثر في القصص ذكر الشياطين الذكور منها والانات وتنتهي دائما كما ينبغي - الى سمسوء المصير - ويطلق في سيلان وكمبوديا على تلك المخوفات الشادة اسم ياكّا • وهي تصور في القصص عمالقة ضخاما قبيحة المنظر ، باررة الأسنان ، تلتهم أفواحا من الحيوان والانسان ، قادرة على أن تنقص اشكالا أقل قحّا ، بل قد تنسكر في شكل غادات حسسناوات لاقتناص فرائسها • كما أن من المؤلف أن تضع شاة حسناء تحت حمايتها وهي تفضل من كانت اميرة قد احاطت بأسرها فتجعل منها مدللة البيت أو آمة فيه • فاذا خرجت تلك العمالة من بيوتها أمرلت بأسرها سائقا أشبه بالموت ، فاذا عادت الى بيوتها أيقظتهم من ذلك السبات وسبيلها الى ذلك عصا سحرية من العصا تلقى بالاسرى في سبات ، وأخرى من الذهب توقظهم منه • وقد تؤدي القصدين عصا واحدة أو قد تستعمل قلابتان ، واحدة توصل على الاقدام وأخرى حول العنق ، فاذا وضعها الواحدة مكان الأخرى ماتت العريسة ، واذا أعيدتا الى وضعهما الاول بعثت الى الحياة من جديد •

ولا يمكن في العادة قتل تلك الفيلان بابة طريقة مألوفة ، فصر حياتها يكمن في شيء دخيل متصل عنها كجفء أو نحلة أو يمامة ! ولا تموت الفيلان الا اذا قتلت هذه الأشياء بالطرق

المرسومة • وفي كثير من القصص يعرف البطل سر حياة القول عن طريق الاميرة الاسيرة • والطريقة المألوفة في العسالب التي تعرف الاميرة السر بواسطة هي أن تنكي بصوت خافت في المساء حتى تغير شيئا من الاشعاق في القول يدومعه الى سؤالها عن سبب حزنها فتقول له الاميرة « ماذا يكون مصري لو مت أمت وتركنتي وحيدة بلا نصير ؟ لاند أن تأكلني العيلان الأخرى » فيجيبها القول « لا تخافي فلن أموت الا اذا قتلت المحلتان الموحودتان في صندوق خشبي مودع في قلب السمكة التي تسبح في الصهريرج » أو في أى شيء آخر بعيد • وليس هناك من سبيل لأحد للوصول اليها ، وبالتالي لن أموت أبدا » فتسرع الاميرة في اليوم التالي وتحيط البطل علما بالسر ، ويقوم البطل بقتل الشيء المعين وتنفذ الاميرة • وليس في حاجة الى القول انهما يتزوجان ويعيشان معا في هناء دائم •

وعلى هذا النحو ورد في قصة من كشمير أن روجي والنداي غول كانتا تسكنان عجلة للفزل وحسامة ، وأن ارواح اولادهما السبعة كانت تسكن سبعة ديكّة ، وتسكن روح استهما الشريرة - التي تنكرت في شكل جميل وأغوت الملك على التزوج بها - ظير الزرور الرحالة • كما ورد في قصة من يقال عن ولد « على جبهته القمر » أن روح القول كانت تسكن نخلتين حبيبتين في صندوق خشبي موصوع في قاع الصهريرج الموجود في الحديقة • وكان موصوفا لموت القول أن تعمل المحلتان • واذا قتلتا دون أن يراق شيء من دمهما على الارض ماتت سائر الفيلان الموحودة في الاقليم • وجاء من ألبغال في قصة « شجرة الفضة » أن القول كان يواسي ويسل أسيرته بقوله « من المستحيل أن نموت نحن الفيلان ، وذلك لأن أبائك يمتلك صهريرجا وفي الصهريرج عمود من النبلور ، وسكن صخرة ، وحظلة • وفي ملكة ما يوجد ملك متزوج من ملكة اسمها « دوما » لها ولد أعرج • فاذا قدر لهذا الأمير الأعرج أن يأتي هنا ويضع على عينيه عمامة من قماش ذى سبع طبقات • ويقطعة واحدة يصل الى ما في الصهريرج

ويخرج ما فيه ، ويقطع عمود السللور بضربة واحدة عندئذ سيحد في وسط العمود المسطلة ، وفي داخل المسطلة سيحد السحلتين ، فإذا قيصر لهذا الأمير الأعرج عند هذه المرحلة أن يذر على يده رمادا ثم يمسك السحلتين وهما تهماان بالهروب ويعصرهما إلى أن تموتا فسموت نحي العيلان جميعا . أما إذا سقطت نقطة واحدة من دم هانين السحلتين على الأرض فسوف يضاعف عددا « . ورغم ذلك التعقيد أنجز الأمير المهمة بحسب ما بمساعدة الأميرة وهلك العيلان جميعا .

وفي حالات أخرى تسكن أرواح عيلان متعددة سفاه سحيبا في قمص من ذهب معلقا في مكان عال في حريرة صغيرة أو معلقا في طرف عمود من حديد عال جدا موصوع في « سبعة أبحر وسبعة » أو تسكن يمامة بيضاء كاللبي .

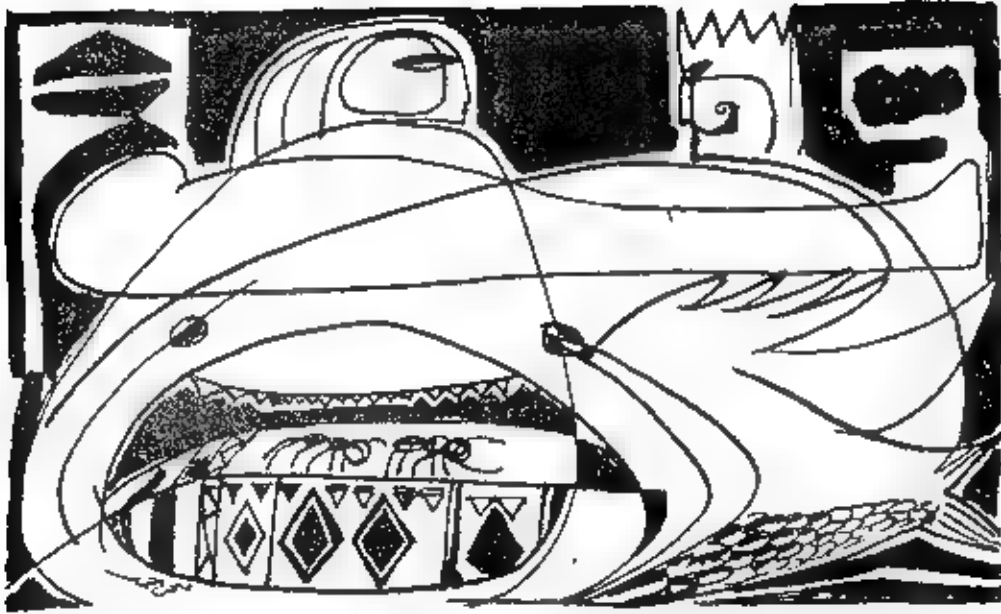
وليست أرواح العيلان وحدها هي التي تسكن أشياء أخرى إذ يحكى في قصة مغالية أن أحد الرهاد يسعى إلى الوصول إلى مراتب الكمسائل بممارسة سلسلة من الطقوس العربية ، وأن نطل بقصة زرع شجرة قل أن يتوغل في الغابة في صحبة هذا الناسك ، وأنه قال لأخيه التوام « راقب هذه الشجرة فإذا وجدت ثمرتها تنمو وتترعرع فاعلم أنني سعيد وبخير ، فإذا وجدت ثمرتها تدبل فاعلم أنني في هم وصديق » ، فإذا ماتت فاعلم أنني ميت » . وبعد أيام رأى الشقيق ذولا يلب في الشجرة فهرول إلى الغابة ليستد أخاه من يراني عول في الوقت الذي كان فيه مشرفا على الهلاك .

وفي قصة أخرى سكنت روح الأمير صالم كماره قلادة من ذهب موصوعة في صندوق من خشب موصوع في قلب سمكة تسبح في صهريج في القصر . واكتشفت الملكة الشريرة روجة أبيه ذلك السر واستحوذت على القلادة . وكانت إذا لبستها مات الأمير وإذا خلعتها عاد إلى الحياة وبدأ كان يحيا بالليل ويموت بالنهار . وفي قصة من بنجاب سكنت روح الأميرة بيجان (ومعناها الماديجان) قلادة ذات تسح « لاح » موصوعة في صندوق

داخل أحشاء بحلة تعيش في سمكة تسبح في النهر . واستحوذت الملكة العيورة على القلادة وكانت إذا ماتت قلادتها ماتت الأميرة .

ونهم عرف آخر مصدره الإيمان بمودة الروح وتحسدها من حديد بقصة تحكى أن البطلة عاشت في شكل آخر يرغم قلبها كما جاء في قصة من كموديا اسمها « حب من ذهب » ، (وهي تشبه في توارد الخاطر قصة سندريلا المشهورة في بعض الحداث شبا كثيرا) فالبطلة كجويج تزوجت الملك فذبح الحسد زوجه أبيها الشريرة وأختها من أبيها إلى إغراقها وتقدمت أختها الشريرة هوليك إلى الملك تعرض نفسها عوضا عن أختها . ولكن الملك استمر في حذاده يذبح حبه المفقود . وبينما كان يصطاد يوما وصل إلى شواطئ البحيرة التي غرقت فيها كجويج فأصبح بها لمشاعر غريبة فامر رجاله بالبحث عما في البحيرة للاعتناء إلى سر ما عمله يفعل بمثل هذه القوة وعثروا على سلحفاة من ذهب ، عاد بها الملك إلى قصره ، وبسبب لها صهريجها خاصا ، واستمر يقصى بجواردها ساعات طوالا كل يوم فلذت العيرة قلب هوليك وقتلت السلحفاة . عندئذ ولدت كجويج من حديد هوارا كان يقصى الملك ساعات يستمع إلى ترحيله . فقتلته هوليك وقذفت بريشبه من الماء . فأبست الريش أجمة من الغاب الهندي كان يحده الملك تسليية وراحة في زيارتها وقطعته هوليك وبنت من حذوره شجرة باسقة حملت ثمره واحدة سقطت في سلة امرأة كانت تمر الطريق . فلما عادت المرأة إلى بيتها وجدت كجويج في سلةا وبعد معامرات كثيرة عادت كجويج إلى أحضان روحها .

وفي قصة من غرب الهند مرت البطلة بمحن مماثلة ، فالطل الجميل سمى حتى حظى بالعاتنة راني شاشامي ، وبينما كانت في طريقها إلى موطنه احتالت عجور شريرة صالحة فحار عوراء اسمها كاني كوناى حتى دفعت بالعروس في نثر ، وحاولت حتى احتلت مكان العروس . وبينما السطل يعد في البحث عن حبيبته المفقودة عثر على



الندردار التي دفن تحتها شيرو تحليدا لذكراه ،
ثم صنع من خشب الشسحرة مهراسا ومدقة
للمهراس ظهرت لهما مرايا مدهلة فكانا لا يجرحان
كعكا لذيذ اسمه موشي وحسب بل كان العجين
لا ينتهي مهما أخذ منه واستعار الجار الشرير ذلك
المهراس مع مدقته فضحا على العجين طيبا
احسده بحطيمها وألقى بحطامها في السار .
وحزن صاحب شيرو على فقد المهراس والمدقة
وحمل الرماد المتخلف عنهما كآخر ما بقي من
ذكرى كلبه . فصنع ذلك الرماد المعجرات فكان
إذا بشر منه على شجرة في أي وقت من أوقات
السنة ازهرت في الحال وأثمرت . فأصاب المحور
شهرة وصيتا وأطلق عليه اسم « الشيخ مرمر
الاشجار » .

وقصص الحيوانات بأسلوب البنشانترا
شائعة في كل مكان . ويبدو أن الناس تؤثر على
وجه خاص قصة مباراة السسلحفة والارنب في
اشكال متباينة . فهذه القصة حسبما تروى في
كمبوديا تقول ان القوقعة هي التي تحدث الارنب
المزهو ان يتساقا حول البحيرة . وقبل أن تبدأ

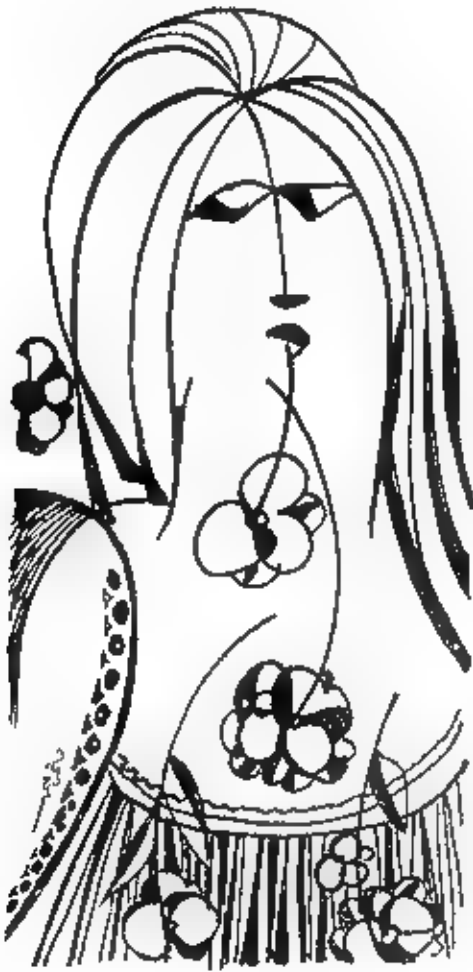
باعة من الزهور الجميلة طافية في البئر وأحدها الى
بيته ، وقصص معظم وقته يشم أريجها . ملحاحات
كاني كوناى الشريرة الى سحق الزهور وقذف
أوراقها من البافدة ، فنبتت من الأوراق نبات ذكي
الرائحة وجد البطل في قضاء وقته بجواره متعة
وسلوى فاحتشت كاني كوناى السسات وعلت
جدوره في الماء ورمت الماء في الحديقة فسدت في
مكان الماء وكبرت شجرة مانجو كان يقضى البطل
وقته تحت أغصانها ووجد في هذا عزاء وسلوى .
وانتقى أحد البستانيين أحسن ما في الشسحرة من
ثمار وأخذها الى بيته ولا شهها لياكلها مع زوجته
خربت منها اثني شاهشاني صغيرة الحجم ما لشت
حتى وصلت الى حتمها الطبيعي .

وفي قصة يابانية من قصص الجي الدائنة شيء
مشابه لهذا التحول ، تحكى أنه كان لرجل محور
كلب اسمه « شيرو » أحبه حبا جما . وفي يوم من
الايام قاد شيرو سيده الى مخبأ فيه كنز ذهب .
وعلم جاره بالامر وكان شريرا فاستعار الكلب من
صاحبه . ولا فتشلي الكلب في أن يدلّه على مزيد
من الكنوز قتله ودفنه تحت شجرة دردار .
فتحطم قلب صاحبه من أجله واشترى شجرة

المباراة وصعدت العوقة أصدقاءها من العواصم على مسافات منظمة من شاطئ البحيرة . وكان لأرب ، أثناء المباراة ، إذا نادى على مناسبه يعلم المرحلة التي وصلت إليها استجاب الى بدائه العوقة التي تتقدمه مباشرة . ودعش الأرب من أن تسبق هذه السهولة مجرد قوقعة بعدا عدوا لا عهد له به من قبل فلما وصل الى نهاية الشوط وحده القوقعة قد وصلت قبله . وتحكى نفس الحكاية في العلب عن مباراة بين جاموسة وقوقعة نفس الخطأ ونفس النتيجة .

وواضح أن القمص تماين وأنها تنقل من قلم الى آخر وأحس مثل ذلك قصة غول تحول الى ملكه في كشمير وكسوديا . فهي كشمير يقول العصة انه كان ملك سمح روحيات لم يلدن له ولدا ، وأنه قابل يوما عولة مفصصة حسم حساء . قال له أنه اذا تزوج منها مستلد كل روحه من روحاته السبع ولدا فتزوجها الملك طائفا محتارا . ومع الزمي حصلت زوجاته سبع .

وكان لابد للعولة أن تأكل من حيوانات الملك لشبع شهوتها الشيطانية لكنها حملت الملك على الاعتقاد أن زوجاته الملكات السبع هن في الواقع عولات وأبهن استمرن ما في مرابطه من حيوانات فدعمر الملك لهذا الكشف وأمر بسمل أعينهن والقائهن في نثر . وأشرس على الموت جوعا فلما ولدن صغارهن تفاسمتهم ولدا بعد ولد . وتقوتن بهم ولكن أصغرهن وقرت أصغرهن ، ولما ولدن وليدها أبت عليهن دججه ودومت بأصبتها - التي كانت قد أمسقتها اليهن بديلا عنه وكسر صميرها وأصبح شانا وسيميا وشعل متصصا في قصر الملك . ونحقت الملكة العولة من حفيقتة وأصعدت الملك نارساله في مهام محفوفة بالمخاطر الحسام معللة العس بالخلاص منه . ولكنه استطاع بمساعدة دسك أن يوفق في إيجاز ما يبط به من مهام . عندئذ أرسلته الملك الى جدتها وحملته حطانا طلعت فيه الى حديثها أن تقلبه على العور .



فغير الناسك مضمون الخطاب وجعله « ارعى اسى
الخصيب وعلميه مايرغب في معرفته من صنوف
السحر » فعلمته العولة العجور كيف يعيد البصر
الى العميان وكشفت له عن سر حياتها وحبيسة
ابنتها . وهكذا استطاع أن يعيد الابصار الى اعي
أمه والملكات الست وأحر الملك بخبيثة الامر فأمر
بقتل الروحة العولة على الفور وأعاد الملكات السبع
الى سابق عهدهن .

والقصة في كمبوديا أكثر تعقيدا اد تحكى
انه كان لخطاب فقير وزوجته اثنتا عشرة بنتا لم
يستطيعا لهن عدلا فتركا هن في الغابة على أمل أن
تتولى أمرهن نفس خسيرة . وعثرت عليهن
« ستوميا » ملكة الغيلان فأخذتهن الى بيوتها
وكفلهن مع ابنتها « بيان كاج رى » محترمة أن
تأكلهن عندما يلمس غاية السمو . وقام بتحديد هن
فأر صديق . فتسلطن الى الفانة وقالهن بديم
الملك فتحب لهن واحدهن الى العاصمة حيث
أحسن الملك وتزوج منهن جميعا . ومع الايام
حملن جميعا . فلما علمت بذلك « ستوميا »
ملكة الغيلان ثارت ثأربها وتقبضت امرأة حساء
فأحبها الملك وتزوجها . وأصعبت الملك بمطعم صلاته
نزوحاته جميعا . وأوحى في السر الى من فقا
أعيهن ورمى بهن في بئر . ولكن الأخت الصغرى
« نياج بو » نجت في عرص عينها اليسرى
مرتبة بعد أمر الملكة العولة وهكذا أقبلت عينا من
عينيها وقامت بهمة رعاية اخواتها العميات .
واضطرت الشقيقات التاعسات أن يأكلن أولادهن
ولدا بعد ولد ولكن « نياج بو » كانت قد صارت
حصصها . فلما جاء دور ابنتها دعت بحصصها
لشقيقاتها ندلا عنه . وهكذا أعدت حياة ابنتها
الدى كبر وأصبح شابا وسيما يرعى الشقيقات
الاثنتي عشرة . وفي أحد الايام تعرفت ستوميا
عليه وأرادت أن تتخلص منه فأمرته أن يحمل
رسالة لابنتها « نياج كاج رى » وكانت الرسالة
تقول « اقتل حامل هذا الكتاب على الفور » وعرف
راهب بالامر فغير مضمون الرسالة الى « تروحي
حامل هذا الكتاب على الفور » وكانت سعادة

الاميرة « نياج كاج رى » بالفسة جدا بتدك
التعليقات اد تحاب الشابات من أول نظرة .
وكانت الاميرة جميلة ورقيفة على عكس أمها
الشيظامة .

وعاش الزوجان في هداية ردا من الرمس ،
ثم اكتشف الشاب « روتى شس » وجود ثلاثة
وعشرين عينا موصوعة في دن وعرف انها أعين
أمه وشقيقاتها وأن الواجب يقصيه أن يرجع بها
وبردها لأصحابها فارتحل خلسة ولكن زوجته
علمت بسرعه فاقفأثره . ولما سمع « روتى
شس » روحته تناديه أحس بالحنين اليها يدعوه
الى الرجوع ولكنه وجد الواجب مقدما على العاطفة
كانت قد أعطيت له لتحميه ممن يتعقبه فظهرت على
مقاومة نداء روحته رمى على الارض بعضا سحرية
كانت أعطيت له لتحميه من يتعقبه فظهرت على
العور بحيرة كسرة هي « توبلى سات » حالت بينه
وبين روحته الحبيبة الى الأبد ورد « روتى شس »
الى الشقيقات الاثنتي عشرة أعيهن وقتل الحبيبة
الشريفة وكشف عن الحقيقة كلها لملك الذي
ارتاع لكل ما فعل ورد للشقيقات ما كان لهن من
مكارة وحقوق .

وحرر « روتى شس » المسكين على فقد روحه
حزنا جعله يلجأ الى الفانة حيث أصبح ناسكا
ولكن الآلهة وهم ذوو رحمة جعلوه شجرة تين على
شاطئ البحيرة وجعلوا الاميرة « نياج كاج رى »
روحا للبحيرة واجتمع شمل الاثنتي من جديد .
وكان أسعد أوقاتهما عندما يحس موسم العيشان
فيعلو ماء البحيرة ويحتضن الشسبحرة عيشرب
العاشقان كؤوس الهادة متعانقين .

ولا شك أن للقصص الشعبية في آسيا
ميزة هائلة - تبرز بها قصص معظم الاقطار الاخرى
وهي أنه اذا فشل أبطال القصص دون أن يجدوا
السعادة في هذه الدنيا وجعلوها دائما في تحد
مقبل .

د+ مجدي وهبة

الفولكلور في التراث العربي



دكتورة تبيلة ابراهيم

المتوفى عام ٢٥٦ هـ يقول في مقدمة كتابه الأغاني مرورا ما يحتوي عليه هذا الكتاب من الروايات المتسوعة التي قد تبتعد بالقارىء عن موضوع الكتاب الاساسى وهو الغناء : « فلو أنينا بنا غنى به شعر شاعر منهم ولا نتجاوز حتى نفرغ منه لجرى هذا المجرى ، وكانت لنفسه عه سوة ولغلب منه ملة » وفي طباع البشر محبة الانتقال من شيء الى شيء والاستراحة من معهود الى مستجد . . . وإذا كان هذا هكذا فما ربناه أحلى وأحسن ليكون القارىء له بانتقاله من حشر الى غيره ومن قصة الى سواها ومن أخبار قديمة الى محدثة ومليك الى سوقة وجد الى هزل وأشط لقراءاته وأشهى لتصفح صفونه » . فإذا انتقلنا الى كاتب آخر مشهور وهو ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦ هـ ، فإنا نجد أن مفهوم الرواية وأثرها في نقاء التراث الشعبي واستمراره واضح عنده كل الوضوح . فهو يقول في مقدمة كتابه عيون الأخبار :

« وأعلم أنا لم نزل نتلفظ هذه الأحاديث في الخلعة والاكتهال عن هو فوقنا في السن والعرفه وعن جلسائنا وأخواننا ، ومن كتب الأعاجم وسيرهم . وبلاغات الكتاب في فصول من كتبهم . وعنهم هم دوننا ، غير مستنكفين أن يأخذ عن الحديث سنا لحوائثه ، ولا عن الصغير قلنا حساسنه ولا عن الأمة الذكاه فضلا عن غيرها » . ومن هنا جاء كتابه دراسة منعة للشعب العربي من جوانب شتى . فهو يبحث في الطباع وفي المعتقدات وفي علاقات الناس بعضهم بعض ، وفي المأكولات والمشروبات الى غير ذلك من جوانب الحياة الشعبية . وهو يلقي الضوء على بحثه على الدوام عن طريق سرد الروايات الطريفة التي يمكن أن تندرج ، إذا ما صفت ، تحت مباحث شتى للدراسات الشعبية .

إن التراث العربي غنى بالمواد الفولكلورية ، سواء تلك التي تتصل بالعصر الجاهلي أم تلك التي ترتبط بالمعصور الاسلامية . وستظل هذه الكثور حيصة كتب التراث العربي ، طالما ظل الدارسون قاصرين دراساتهم على ما اصطلاح عليه من دراسات عربية مثل الشعر والنقد والبلاغة والنحو الى غير ذلك ، غافلين عما يحتوى عليه هذه الكتب من أسس تهم الباحث في دراسة حياة الشعب العربي في جميع عصوره . ولما فكر أن استخلاص المواد الفولكلورية من كتب التراث العربي عمل شاق ، فلو أنا أحصينا الكتب التي يحتضن بين ثباها هذه المواد لوحدناها تربو على المئات . ومن ثم فإن هذا العمل يحتاج الى تصاهر الجهود لدراسة تراثا الشعبي العربي القديم وتضمينه وتقديمه للقارىء في ثوب جديد . وهذا ما فعله جميع شعوب العالم الباهضة عندما أحدثت على عاتقها رصد حياة شعوبها منذ العصور القديمة حسبما تيسر لها ذلك .

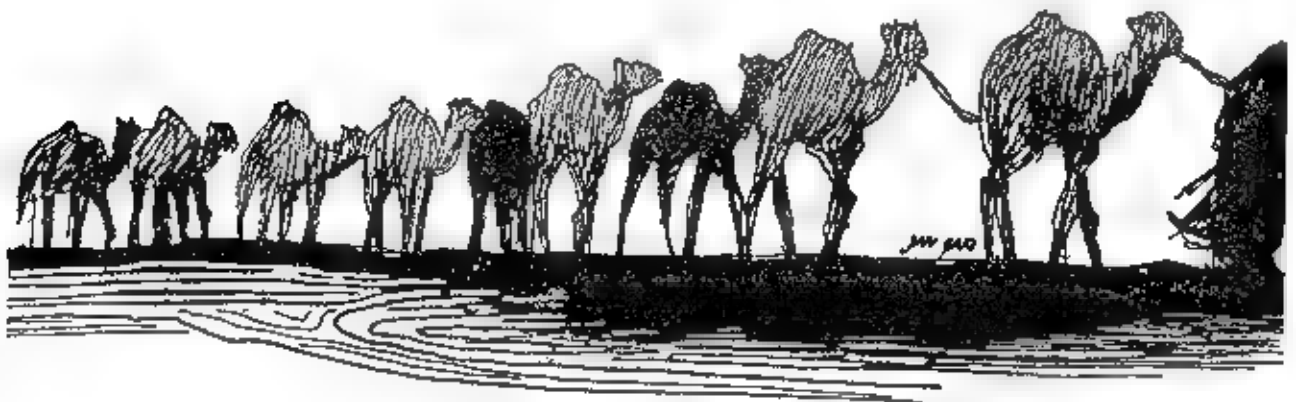
ومهمنا في هذا المقال أن نقدم للقارىء عرضا سريعا موجزا ، وإن استغرق عدة صفحات ، لتراثنا العربي المدفون في ثنايا كتب تراثنا ، وأن نربط التراث الشعبي العربي الاسلامي بالتراث الشعبي الجاهلي ، حيث أن حياة الشعوب لا تعد تطورا بقلد ما هي نمو .

ولم تكن بعض كتب التراث التي ألغت في زمن مبكر عاقلة عن هذا الجانب ، أعنى جانب دراسة حياة الشعوب ، كما أنها لم تكن غافلة عن أن تقديم المواد الشعبية يسمع القارىء أكثر من قراءته لأية مادة علمية أخرى ، بل أنهم صمموا كتبهم عن وعي تام ، بكل ما توصل اليهم من مواد التراث الشعبي أملا في أنها قد تحدث القارىء لقراءة سائر ما تتضمنه كتبهم . فأبو العرج الأصمهاى

يتركوا قولا لقائل في كل علم • وكان كثيرا ما يحتلج في القلب ويخطر بالبال أن أقطع • نجمع كتاب يستوعب أحوالهم على سبيل الاجمال •

ومن هنا نرى أن الألوسى يسعى على الكتاب المتأخرين اصحابهم لهذا البحث • ولهذا فقد ظلت مادة الحياة الشعبية العربية قبل الاسلام متفرقة في ثبايا الكتب دون أن يحاول أحد من الباحثين جمعها في مصنف واحد ودراستها • فادنا حاولنا بعد ذلك أن ننسج منهج الألوسى في كتابه فانما نلاحظ أنه اتبع ما يسمى الآن بمهيج علم الانثوجرافيا • وهذا العلم يقوم على اساس دراسة شعب من الشعوب القديمة من خلال دراسة حسه وبيئته الجغرافية والطبيعية • ودراسة أثر ذلك في نية الشعب وطباعه ثم استبيان أثر كل هذا في اقواله وافعاله وحياته المادية بكافة اشكالها وهذا ما فعله الألوسى بحق • ولا نقابح اذا قلنا انه قدم لنا الحضارة العربية القديمة بعناصرها المحتدعة • وادنا كانت مقومات كل حضارة تقوم اساسا على الدور الذي يلعبه كل من السحر والدين والعلم في مجتمع من المجتمعات • فاننا نجد الألوسى يختص بحثه لدراسة هذه الامور دون أن يطرا على ذهنه • طبيعة الحال • التمييز بينها تمييزا علميا على نحو ما يفعل علماء الاثروبولوجيا الاجتماعية • فادنا حاولنا أن نتبين الوظيفة الاساسية التي لعبها كل من السحر والدين والعلم في حياة العرب الجاهلية • فاننا نرى أن علمهم كان يتمثل في دراسة الحياة الطبيعية التي تحيط بهم وما يلزمهم في هذه

فاذا بدأنا الحديث عن التراث الشعبي الجاهلي فاننا نشعر إلى أن هذا التراث يوجد مبثثرا في ثبايا بعض امهات الكتب العربية • من بينها • على سبيل المثال لا الحصر • كتاب الاغاني وعيون الاخبار وبلوغ الأرب • والحيوان للجاحظ والحيوان للدميري • وكتاب البيان والتبيين والعقد الفريد إلى غير ذلك • ولكننا نخص بالذكر هنا كتاب بلوغ الأرب للألوسى • لانه يعد من وجهة نظرنا • الكتاب الذي ألف خصيصا لهذا الغرض ومن المعروف أن هذا الكتاب ألف في العصور الحديثة • فقد ألّفه الكاتب كما يقول في عهد السلطان عبد الحميد خان • وكان ذلك بناء على اعتقاد لجنة الألسنة الشرقية • على حد تعبيره • في استوكهولم • وطلبها من العلماء أن يؤلفوا كتابا • يشتمل على مناقب العرب العرباء ويبين اقوالهم وشعبهم المختلفة وخصائصهم وسجاياهم على أن الألوسى لم يمهض بهذا العمل لانه قد طلب منه • ولكنه • كما يفصح عن ذلك فيما بعد • كان مشغولا بهذا الموضوع من قبل ولكنه كثيرا ما كان يتردد في التأليف فيه لقلة المصادر التي يمكن أن يعتمد عليها في هذا الموضوع يقول • واني لم أزل أتشوق للوقوف على آثارهم (أي آثار العرب قبل الاسلام) والاطلاع على شريف سيرهم واحبارهم • وأتمنى أن اظهر بكتاب يشتمل على أحوالهم قبل الاسلام ويحتوي على ما كانوا عليه في جاهليتهم من العوائد والاحكام • فلم أر ذلك فيما بين ايدي من الكتب والمجامع ولا انه قد طرق باب سمع من المسامع • مع أن المتقدمين من علماء المسلمين لم يهملوا مثل هذا المهم ولم



بوظيفة استعراض الآلهة لا لكي تحل له مشكلات مؤقتة وجزئية في حياة الإنسان كما هو الحال مع السحر ، ولكي لكي تتنبأ له بمصير أمور كليسة ترتبط بوجوده مثل مشكلة الحياة والموت أو لكي تتنبأ بمصير إنسان غائب أو مصير طفل مجهول السبب ، إلى غير ذلك من الأمور الكبرى التي ترتبط بوجود الإنسان وكيانه . فقد كان قدام هبل أكبر آلهتهم «سبعة أقداح مكتوب في أولها صريح والآخر ملصق» . فإذا شكوا في مولود أهدوا له هديه ثم صربوا بالقداح ، فإن خرج صريحا ألقوه وإن كان ملصوقا رفعوه . وقد ساعى الميت وقدمها على المكاح . فإذا اختصموا في أمر من الأمور أو أرادوا سفرا أو عملا ، استقسموا بالقداح عنده فما خرج عملوا به وانتهوا إليه . وكما كانوا يتصورون أن الشياطين تدخل في الأصنام ونحاط بهم منها وتجبرهم ببعض المغيبات وتدلهم على بعض ما يحق عليهم (٤) وإذا كانت الآلهة على هذا النحو هي المتصرف في مشكلات حياتهم الكبرى ، كان لا بد من استعراضها . ولهذا فقد كانت أعياد العرب تنقسم إلى أعياد مكانية وأخرى رمائية . أما المكانية فهي التي تقام في المكان الذي توجد فيه الآلهة ، وأما الرمائية فهي التي تقام في المناسبات الاجتماعية المختلفة .

وهكذا إذا حاولنا أن نحصى معتقدات العرب الجاهليين وتصوراتهم ، فإنا نجد أنها تدرج إما تحت باب العلم أو السحر أو الدين . ولا يمكننا أن نحصى هذه المعتقدات والتصورات ، فهذا مجاله كتاب وليس جرها من مقال . وإنما يكفي أن نحيل القارئ إلى كتاب بلوغ الأرب وكذلك كتابي نهاية الأرب للوزير وعبود الأحبار لأن فيه ، لكي يقرأ فيها تلك المادة الجاهلية الخاصة ويحاول تصحيحها ، على إيجادها عندنا نخرج عن نطاق هذه الأمور الثلاثة . على أنها لم تهدف من وراء هذا التصنيف تلك المادة الروحانية والعقلية التي تمثل الجاسين العكري والسلوكي عند العرب الجاهليين أن بين وظيفة كل أمر من هذه الأمور على حدة في حياتهم محسوب ، وإنما شئنا أن نستعيد من هذا التقسيم في استجلاء ما تخلف عن العصر الجاهلي لدى العرب في العصر الإسلامي ، وذلك عندما نتعرض وشيكاً للحديث عن التراث العربي الإسلامي .

أحياء من أجرام سماوية إلى حيوانات ونباتات إلى غير ذلك . ومن ثم فقد كانت علوم العسرب في الجاهلية تشتمل على العلم بأحوال الجو والنبات والآن والخيول وحيوان الصحراء بصغة عامة والعلم بمجاهل الصحراء إلى غير ذلك وبناء على هذا العلم استطاع العربي أن يكيف حياته مع الطبيعة التي تحيط به ، وأن يتعامل معها في حدود ما وسعه عليه . وعندما تخون المعرفة العربي ، فإنه كان يلجأ إلى السحر . فكانت العرب إذا أحسب وأمسكت السماء عنهم ، وأرادوا أن يستمطروا السماء ، عمدوا إلى السلق والعشر فحرموها وعمدوها في أذنان البقر وأصروا فيها البيران وأصعدوها على جبل وعمر واتبعوها يدعون الله ويستسقونه . وإنما يضرعون النار في أذنان البقر تقاولاً للسرقة بالنار ، وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات ، (١) . والسحر هنا يقوم على أساس أن الشيء يعمل الشبهه . وكانهم كانوا يقومون بعملية استعارية يرمز فيها البقر إلى السحاب والذئب إلى البسوق ، فإذا ولت الأبقار تحركت على هذا النحو ، حدث نوع من سحر المشاركة بين هذه العملية وعملية إسقاط المطر الطبيعية ، فيسقط المطر . ولما كان العربي الجاهلي يفتقر العلم بأحوال المرض ، فقد كان وعلى سبيل المثال ، يعلق الحل والحلاجل على اللدبع حتى يهيق وقد قدم الألوسي سبباً لذلك بأنهم كانوا يرون أن المريض إذا نام سرى السم في جسمه فيهلك ، ولذلك كانوا يشغلونه بالحلى والحلاجل (٢) . ولا نعتقد أن هذا التفسير موفق حيث أنه يمكن أن يشغل المريض بطرق أخرى بخلاف صوت الحل والحلاجل المزعج ، وإنما التفسير الافرغ من ذلك هو الذي يتفق مع الاعتقاد السائد في أن صوت الأحراس أو الحلاجل يطرد الشياطين ، فلابد أن صوت من المريض وتسيء إليه . وكذلك كان الرجل منهم إذا شاء دخول قرية فخشى وباءها أوجها ، وقف على بابها فنهق نهيق الحمار ثم علق عليه كعب أزرق . (٣) أما كعب الأزرق فهو بمثابة تعويذة أو رقية ، وأما النهيق فربما كان وسيلة لجذاع الحى أو شيطان المرض بأنه ليس اسيا

وهكذا نرى أن السحر يقوم بوظيفة حلب الخير للإنسان وإبعاد الشر عنه . أما الدين فيقوم

(١) بلوغ الأرب ج ٢ ص ٢٢٢

(٢) نفس المرجع ص ٢٣٦

(٣) نفس المرجع ص ٢٥٨

(٤) نفس المرجع ص ٢٢٤

المشط للخيال والروح معا . ومن ثم تميز من بين الناس أفراد لهم القدرة على القص . وكان الناس يلتفون من حول هؤلاء المصاصين ليستمتعوا بالأحاديث الطريفة من كل نوع . وإذا حاولنا أن نصنف هذه الحكايات فإسبنا نجدها تنوع بين حكايات أسطورية وحكايات تعليلية وحكايات ترتبط بالواقع الذي كان يعيشه العربي ثم حكايات الأمثال وحكايات المظولة التي ترتبط بأحجار العرب والأسم الأخرى . وغالبا ما ترتبط الحكايات الأسطورية بتصورات العرب القدماء عن الجب وأبسلان وغير ذلك من الأشباح التي كانوا يسمعون لها وجودا بينهم ، كما أنها ترتبط بالظواهر الطبيعية ومحاولة تفسيرها كما تترامى له أشكائها وحركاتها . فمن النوع الأول ما يحكى من «أن عمرو بن يربوع تزوج الغول وأولدها بين ومكثت عنده دهرًا فكانت تقول له ، إذا لاح البرق من جهة بلادى فاستره عني ، فإني إن لم تستره عني تركت ولدك عليك وطرت إلى بلاد قومي . وكان عمرو بن يربوع كلما برق الرق غطي وجهها بردائه فلا تنصره . ثم فعل عمرو بن يربوع عنها بيعة وقد لبح البرق ولم يستر وجهها فطارت وقادت له وهي تطير



أفسيك بتيك عمرو اني آبق برق على أرض السعالي آلق (١)

ومن ذلك ما رواه الأصمعي في الأغاني عن عبيد بن الأبرص أنه كان في بعض الطريق فمرص له شجاع يلهث عطشا فعمد إلى أدواته وبزل عن بغيره وسعاه حتى رواه ، ثم مضى إلى الشمام وقضى حوائجه ورجع ، فاضل في بعض طريقه فمر به ، فسكب عن الطريق ليطلبه فإذا هاتف يقول

يا صاحب البكر المفضل مذهبـــــــــــــــــه
خونك هذا البكر منا فاركبـــــــــــــــــه
حتى إذا الليل تروى غيبـــــــــــــــــه
واقبل الصبح ولاح كوكبـــــــــــــــــه
فحط عن رحله ومسيه

فأرى بعرا واقفا فاستوى على ظهره فلم يلبث ساعة أن رأى بيته ، وكان بيته وبسه عشرون مرحلة ، فحلى عنه الرحل وهو يقول

(١) بلوغ الأدب ج ٢ ص ٢٧٦

ومما يسرعي النظر أن بعض تلك المعتعدات والتصورات ما تزال تعيش كما هي بيسا حتى اليوم . فمن ذلك أن اعلام كان إذا سقطت له من أحدها بين السبابه والانهام واستقبل الشمس إذا طلعت ودفن بها وقال يا شمس أبدلي بي بسا أحسن منها . ومنها أن الرجل كان إذا حدثت رحله ذكر من يحب أو دعاه فذهب حذرهما . ومنها أن الرجل منهم كان إذا طردت عينه شوب آجر مسح الطارف عن المطروف سبع مرات فشمعى . ومنها أن العربي كان إذا رحل عنه الصيف وأحب ألا يعود كسر شيئا من الأواني وراعه . فكل هذه المعتعدات ما تزال تعيش بيسا حتى اليوم دون أن يعرف لها تفسيراً ، كما لم يحاول الألويسي كذلك أن يحد لها تصميماً .

فإذا انتقلنا إلى المادة الفولكلورية المروية في التراث العربي الجاهلي ، فإننا نجدها متنوعة . وهي مرتبطة كل الارتباط بمعتقداتهم ودياناتهم وحياتهم الاجتماعية القبلية . وقد كان للعرب الجاهليين أسواق وأندية ومجالس يستمتعون فيها برواية القصص والأخبار . ومعنى هذا أن من العصر كانت له أهمية خاصة ، إذ لا يقطع الوقت الطويل من أعمار الليل إلا مثل هذا الفن المثير

يا صاحب البكرة قد انجيت من كرب
ومن فيك فضل المدح الهادي

هلا بدأت لنا خلقا لنعرف من
قد أجساد بالنعماء في السوادي ؟

وأحاده الصوت

أنا الشجاع الذي أبويته ظمما
في صحيح حصب عن أهله صادي (١)

وأما النوع الثاني من الحكايات الأسطورية وهو الذي يرتبط بالظواهر الطبيعية فإنه ما يروى أن «الدبران» حطب الثريا إلى القمر وأن القمر وافق على هذه الخطة وأراد أن يروحه عنها . فذهب إلى الثريا ليعرض عليها الأمر ، ولكن الثريا رفضت وامتنعت ومضت وهي تقول : ما أصح بهذا السموات الذي لا مال له ! وأحضر القمر الدبران بما قالت الثريا ، فعصى الدبران بجميع بياقه وراح يسوقها أمامه صدقا للثريا ويتبعها حثما توجعت .

وكما اشغل العربي الجاهلي بالسماء ، فحسد ، يشغل كذلك بعالمه الأرضي . ومن الطبيعي أن أول ظاهرة أقلقته هي ظاهرة الموت . ومن ثم صاغ حوله الأساطير التي تصور هذا القضاء المحتم الذي قدر للإنسان من قبل أن يولد مهما امتنر هذا الإنسان واستمسك بالحياة . فقد روى «أن لقمان الحكيم» حين بين سبعة بعران سمر وبين سبعة أسير كلما هلك أسير خلف بعده سر ، فاستحقق الأباقر واختار السور . فلما لم يبق غير الأسير السابع قال ابن أخ له : يا عم ما بقي من عمرك إلا عمر هذا . فقال لقمان : هذا لبد (وليد) بلسانهم الدهر وهم اسم سر من سور لقمان ، فلما انقضى عمر لبد وآه لقمان واقعا فاداه : انهض لبد قد صلب ليهض فلم يستطع فسقط ومات ومات لقمان معه . (٢) .

وقد دومت عن العرب حكايات تعليلية ترتبط بعنائهم وتعلل تسمية بعضها بأسماء خاصة تحتاج إلى تفسير أو أنها تفسر العداوة التي نشأت بين

عديتين . فقد سمي أولاد كلاب بن صعصعة بنى فارس البقرة . ولما كانت هذه التسمية تحتاج إلى تفسير ، فقد روى أن «أخوة كلاب بن صعصعة» خرجوا ليشتروا حيلة وخرج معهم كلاب ، فعاد يحمل يقوده . فقال له أخوه : ما هذا ؟ فقال : عرس اشتريته فقالوا له : يا مائق هذه بكرة ، أما ترى قرنها ؟ فرجع إلى بيته فقطع فريها فأصبح أولاده يسوب بنى فارس البقرة . (٣) .

وترتبط بهذه الحكايات الواقعية حكايات أخرى تحكي عن حياة العرب الجاهلية ، وهي تلك الحياه التي كانت تتمثل فيها طباع العرب من اغارة وسلب واكرام الصيف والحياة . والأحد بالشمس والعفو عند المقدرة . وهذه الحكايات كثيرة ومتنوعة وتتميز بالطرافة . ومن ذلك ما يحكي من أنه طلب من أحد الأعراب الذي اشتهر بالسرقة أن يروي أحب معامراته فقال : «كان لي بعير لا يسبقني ، وكانت لي حيلة لا تلحقني ، فكنت لا أخرج فأرجم حائبا . فخرجت يوما فاحتشرت صبيا فعلقته على قسي ، ثم مررت بحاء سري ليس فيه إلا عجز ، فقلت في نفسي ، أخلق بهذا الحياء أن يكون له رائحة من غم وابل ، فلما أصبحت ادا بابل مائة فيها شيخ عظيم الحظ منشد اللحم ، ومعه عبد أسود وعد . فلما رأي رحب بي ثم قام إلى ناقته واحتلها ، وباولى العلة فشربت ما يشرب الرجل فتناول لباقي فصر به حبه ثم أحلب نسج أبق فشرب ألبانها ، ثم نحر حوارا فطبخه ثم أنقى عظامه بيضا وحشا كومة من بطحاء وتوسدها وغط عظم البكر . فقلت هذه والله الفسمة . ثم قمت إلى محل الله فطعمته ثم قرنته إلى بعيري وصحت به فأتعسى المحل وأتبعته الأبل فصارت حلفى كأنها حبل ممدود . فمضيت أبادر نية بيبي وبنيها مسيرة ليلة للمسرع ، فلم أزل أصرب بعيري بيدي مرة وأقرعه برجلي أخرى حتى طلع الفجر . فأصرت الثانية فادا عليها سواد . فلما دبت ادا أنا بشيخ قاعد وتوسسه في حجره . فقال أصيما ؟ قلت نعم ، قال أتسحن نفسك عن هذه الأبل ، قلت لا . عند ذاك أخرج سهمًا كان يصله لسان كلب ثم قال : أبصر بين أدنى الصب ثم رماء فصعد عظمه من دماغه ثم قال ما تقول ؟ قلت أنا على رأي الأول . فقال أنظر هذا السهم الثاني في فقرة ظهره الوسطي . ثم

(١) الأغني ج ٢ ص ٣٩٤ ط . هيئة السباع

والنشر

(٢) نوح الأدب ج ٢ ص ١٨

(٣) عيون الأخبار لابن قتيبة ج ٢ ص ٣٨ .



رمى به فكنا بقدرة بيده ثم وضعه باصبعه • ثم
قال أرايت ؟ قلت اني أريد أن أتشت • فقال
أنظر هذا السهم في علوه ذبيه ، وأثرابع والله في
بطبك • ثم رماه فلم يحطى • فقلت انزل أمنا •
فقال : نعم • فدعوت اليه حطام فحله وقلت هذه
انك لم يذهب منها وبرة • قلت هذا وأنا أنتظر
أن يرميني بسهم ينتظم به قلبي • فلما تحبب
قال لي • أقبل • فأقبلت والله حوقا من شره لا
طمعا في خيره • وقال أي هذا ما أحسبك جشمت
إلا من حاجة فأمرن من هذا الانل بعبرين وأمض
لطيبتك • قلت أما والله حتى أحرك عن نفسك قبل
قوائله ما رأيت أعرابيا قط أشد صرسولا أعدي
رحلا ولا أرمي يدا ولا أكرم عروا ولا أسمى نفسا
ملك • (١) •

ثم هناك حكايات الأمثال ، وهي تلك الحكايات
التي تحكي حدثا ينتهي بعبارة موجزة ذات معنى
عميق تصبح فيما بعد مثالا • ومثال ذلك « رجع
بحقي حين ووافق شن طبقة » إلى غير ذلك من
الأمثال التي حرص العرب في المصنوع الإسلامي
على جمعها وتدوينها ، بالإضافة إلى المصنوع الواسع
من الأشعار العربية الجاهلية التي تتضمن أمثالا •
وكل هذا أفردت له الكتب مثل كتاب « مجمع
الأمثال » للميداني ، وكتاب « أمثال العرب » للمفصل
ابن عاصم • وكتاب « الفاجر لأن سلمه بن عاصم »
وكتاب « جمهرة الأمثال » لأنبي هلال العسكري • ثم
كتاب « المستقصى في الأمثال » للزمخشري •

وهناك أمثال تنتزع من بين سياق حوار في
حادثة معينة • وشبه بها تلك الأمثال التي تنتزع
من قصص الحيوان • ومن ذلك المثل المشهور « وفي
منه يؤتى الحكم » فقد « زعمت العرب أن الأرنب
التقط ثمرة فاحتلسها الثعلب فأكلفها ، فأنطلقا
يختصمان إلى الضرب » فقال الأرنب : يا أبا
الحسل • قال سميما دعوت • قالت • أنتاك
يختصم اليك • قال عادلا حكمتما • فعالب
فاخرج اليها • قال : في بيته يؤتى الحكم • قالت
اني وجدت ثمرة • قال حلوة فكلها • قالت
فاختلسها الثعلب • قال : لنفسه بغى الحسير •
قالت • لطمته • قال : بحقك أخذت • قالت
لطمني • قال : حر انتصر • قالت • عاقض بيننا
قال • حدث حدثت امرأة ، فان أنت قارعة •
فذهبت أقواله كلها أمثالا • (٤)

وهناك طبيعة الحال أمثال أخرى تروى معقدة
ومثال ذلك : كالمستقيم من الرمضاء بالنار ،
وهذه على دحى ، ومرعى ولا كالسعدان • كما أن
هناك أمثالا تشتق من صفات الحيوان ، ويقال :
أسمع من قراد • والفردان تكون عبد الماء ، فان
قربت الانل منها تحركت وانتمشت ، فيستدلون
بذلك على اقبال الانل • ويقال : اصنع من تنوط
وهو طائر يصنع عشًا مدلى من الشجر •

ولعلنا ندرك بعد هذا العرض السريع مقدار ما
كانت عليه ثروة التراث الشعبي في العصر الجاهلي
ولعلنا ندرك كذلك أهمية دراسة هذا التراث قبل
أن تبدأ دراسة الشعر العربي الذي كثيرا ما يشير
إلى عادات ومعتقدات عاشت في ضمير الشعراء
فيل أن يطق بها شعرهم • ولا مفر لنا ، إن شئنا
أن نتبع المهج السليم في دراسة « التراث الجاهلي »
من أن تبدأ بتمثيل الحياة الجاهلية بوصفها ككل ،
فإن أن نأخذ في دراسة أى إنتاج فردى •

(١) عيون الأخبار ج ١ ص ١٧٧ •

(٢) الثوري : نهاية الأدب ج ٣ ص ٤٣ •

رأيت شيئا ؟ قال . لا . قال فاعصده الثالثة ،
فأتاها فادا هو بحبشية بأوشة شعرها وأصعة
تديها على عاتقها تصرف بأبيائها وحلقها دبية
السلمى . فلما نظر الى خالد قال .

عزى شمسى شمة لا تكذبى
على خالد القى الحمار وشمرى

فانك انى لاتقتلى اليوم خالد
تبسوئى بلبل عاجلا وتهمرى

فقال خالد .

يا عزى كفراك لا سبجانك
انى رأيت الله قد أهانك

ثم ضربها فعلق رأسها فادا هي حمة . ثم
عصده الشجرة وقتل دبية ثم أتى النسي (ص)
فأجبره فقال . تلك العزى ولا عزى بعدها
للغرب . (١)

ولقد لعب الوعاظ دورا كبيرا فى العمل على
اتراء التراث الشعبي بالقصص الدينى المشيع
بعض الحيات . ولما كان الحلفاء الراشدون
مدركين تماما لحظورة هذا الأمر ، فلم يكن
عمر بن الخطاب على سبيل المثال ، يأذن لرجل
أن يجلس الى الناس فى مسجد الرسول بحدتهم
الأحاديث دون أن يكون على ثقة تامة بثقاته
الدينية . كما حدد أن على من أبى طالب أيضا
كان يطرد القصاص من مسجد البصرة ولا يأذن
الا لقاص واحد هو الحسن البصرى العالم الجليل
المتفقه فى الدين . والواقع أن الوعظ فتح مجالا
طريفا لرواية الحكايات الخيالية الرمزية التى
تخدم عرسا أخلاقيا وذلك الى جانب الروايات
الدينية الموثوق فيها . فمن ذلك ما روى من
أن حبريل عليه السلام أتى آدم عليه السلام
وقال له انى آيتك ثلاث فأحتر واحدة فقال
وما هى يا حبريل ؟ قال العقل والحياء والدين .
قال . قد احترت العقل . فخرج حبريل الى الحياء
والدين فقال : ارحما فقد اختار العقل عليكما .
فقالا أمرنا أن نكون مع العقل حيث كان .

ثم صلب كل هذا التراث فى المجتمع الاسلامى
سما يصعب واردهم ، كما تحور النص الآخر
وعبر . على أنه لم يحدث أن انفرص شكل من
اشكال هذا التراث انقراضا كليا ، وانما ثابت
نظير له ملامح حميه فى كثير أو قليل . والى جانب
هذا ظهرت اشكال جديدة من التراث انشعبي
ارتبطت كل الارتباط بالدين الاسلامى وبشخصيه
الرسول عليه السلام بصفه خاصه .

اما من ناحية العلم فقد تطور الحال بتأثير
لعتوجات الاسلاميه ونشاط الحركة الفكرية
وكذلك بفضل الترجمة . ومن هنا نلاحظ حدوث
نضام بين العلم الشعبى والعلم الرسمى أن
حارلنا هذا التعبير . وهذا لا يعنى أن العلم
لرسمى قصى على العلم الشعبى ، وانما عاشا معا
حيثما الى جنب . ما فى العصر الجاهلى فقد كان
العلم والمعرفة شعبيين ، بمعنى أنهما بعا أصلا من
الشعب وكان أساسها التجربة الفردية والجماعية
فى حياة الصحراء القاحلة . ومن ثم فقد تطورت
فى العصور الاسلاميه المعرفة الطبية ومعرفه
الأملاك ودروب الصحراء ومجاهلتها ، والمعرفة
بالأسباب والأخبار وأصبحت علوما مستقلة
تخدم أغراض الحياة المتطورة من ناحية ، وترتبط
لغرب المسلمين بماضيتهم الغابر من ناحية
أخرى .

أما عن المعتقدات والتصورات السحرية فقد
ظلت تعيش فى صمائر الناس ، وكان لها أثر
كبير فى سلوكهم . وعلى الرغم من أن الاسلام
حارل أن يقصى على كثير من اشكال هذا السحر ،
الا أن السحر والخرافة لهما تأثيرهما الدائم على
عقول الناس . وكل ما حدث هو أن الناس غلغوا
هذه المعتقدات بخلاف اسلامى ، وبدلك تسلمت
طقوس السحر والحرافات بسلاح مكنتها من أن
تعيش على الدوام ، كما سنشير الى ذلك عندما
نتعرض لتصنيف الروايات الشعبية الاسلاميه .

أما الشئ الذى استنطاع الاسلام أن يعصى
عليه قصاء مرما ، فهو بطبيعة الحال عبادة الآلهه
القديمة ، ومن ثم فقد محى ذكرها من الروايات
الشعبية . فقد روى أن النسي « عندما بعث
خالد بن الوليد قال له اثمت بطى بخلة ، فانك
تحد ثلاث سمرات ، فاعصده الأولى ، فأتاها
فبعصدها . فلما جاء إليه عليه الصلاة والسلام
فقال . هل رأيت شيئا ؟ قال . لا . قال . فاعصده
الثانية . ومقصاها ثم أتى النسي (ص) فقال هل

على أن الشيعي العربي الذي أغرم بالقصص والرواية مد القدم ، لم يعد يقصر بعد سماع الحكايات والروايات من الوعاظ ، وإنما أصبح القصاصون في كل مكان يلعبون دورا كبيرا في متاع الناس بحكاياتهم . وكان معنى خروجهم من بين حدران المساجد ، أن يقصوا على الناس من كل نوع من الطرائف ، القديم منها والجديد ، والديني منها والديوي . وقد كان لماوية نصبة خاصة عرام خاص بالقصص . يقول عنه المسمودي : « كان يستمر إلى ثلث الليل في أخبار العسرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياسنها لرعيها » وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة . ثم تأتيه الطرف القريبة من عند نساها من الخلوى وغيرها من المآكل اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعد . فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكائد . فيقرأ ذلك عليه غلمان مرتبون وقد وكلوا بحفظها وقرائها . فتتم بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات »

وربما كان كتاب التيجان لوهب بن ميهوكتان أخبار ملوك اليمن لمعيد بن شربة ، أول كتابين صنعا في القصص في العصر الاسلامي . ويبدو أن عمدا وصح كتابه هذا سوجيه من معاوية ، وأن كان الكتاب الذي وصل اليها من رواية ابن هشام ومعيد يوجه خطابه في أول كتابه الى معاوية فيقول « يا أمير المؤمنين ، لك في غير هذا الحديث ما يقصر لبيك وتلد به نهارك ، فإن فيه ما تهوى وما لا تهوى ومعضبه وشغفا للملوك ونعش مودة » فيجيبه معاوية بقوله ، « عرفت عليك الا اتعبت هواي ، وحدثني ما علمت مما أمالك عنه . فأنت في حوار الله ودمته ، وأمان مني ومن عصبي ونعش ومودتي » .

وهكذا احتللت الحكايات القديمة والحديثة ، والتاريخ القديم بالتاريخ الاسلامي ، كما احتللت المعتقدات القديمة بالمثل والمبادئ التي دعا اليها الاسلام . ويمكن أن نشير الآن الى حكايتين تثيران بوصف الى ما يتصف به التراث الشعبي من خاصية الاستمرار مع التطور . فقد روى لأعشى أن « سراقا السارقي كان من ظرفاء أهل لعراق . فأسره المختار يوم حياة السبيح (كانت وقعة للمختار بن أبي عبيد الثقفي حين خرج للثار من فتلة الحسين بن علي بن أبي طالب) ، وكان للمختار فيها وقعة منكورة . فجاء به الذي أسره الى المختار فقال له : « بي أسرت هذا ، فقال له سراقا .

كذب . ما هو الذي أسرى ، إنما أسرى علام أسود على مردود أدلى عليه ثياب حصر وما أراه في عسكرك الآن ، وسلمني اليه . فقال المختار ، أما إن الرجل قد عاين الملائكة ، خلوا سبيله محلوه فهرت » (١) .

وأما الرواية الثانية فيرويها أبو العرج كذلك دلا عن إبراهيم بن المهدي قال : « قدم على هشام ابن الكلبي فسألته عن العشاق يوما فحدثني قال تعشق كثير امرأة من حراة يقال لها أم الحويث فمسب بها وكهرت أن يسمح بها ويفصحها كما سمع نبرة . فقالت له . انك رجل فقير لا مال لك فانتع مالا يعني عليك ، ثم تعال فاحطس كما يحط الكرام . قال . فاحطس لي . ووثقني انك لا تتروحين حتى أقدم عليك . فحطت ووثقت . فمدح عند الرحمن الأردى . فخرج اليه ، فلقته ظباء سواع ولقي غرابا بمحض الثراب بوجهه . فتطير من ذلك حتى قدم على حي من لهب ، وهي قبله من اليمن عرفت بالعبادة ورجز الطير . وقال أنكم يرحر ؟ فقالوا كلبا ، فمن تريد ؟ قال أعلمكم بذلك . قالوا : « ذاك الشبح المحسب الصلب . فأنام قصص عليه الفصة فكره ذلك . له وقال له . قد توفيت أو تروحت رجلا من دى عنها » (٢) .

فهاتان قصتان أحدهما من بين القصص العديدة لدلالاتها على استمرار التراث الشعبي . والعصتان ، كما يتضح من سببهما ، ترويان حوادث في العصر الاسلامي . ومع ذلك فهما تكشفان في الوقت نفسه عن استمرار المعتقدات الخاهلية التي عاشت ودخلت في نسيج القصص الاسلامي . فدلا من الأشباح والأرواح التي كانت تراهي للعاهلي ، أصبحت تراهي للرجل الاسلامي الملائكة وربما تراهي له الشيطان أو الحى في مواقف أخرى . وأما الرحر فهو اعتقاد جاهلي ، ظل الناس يعتقدون فيه وأصبح موضوعا أو موضوعا موقيعات حكاياتهم .

وهناك موضوع جديد دخل دائرة القصص بعد ولید اترقي المفكرى الذى عاشه العرب فى العصور الاسلاميه . وأعمى بذلك موضوع الملح والفكات . ولا ددان العرب الجاهليين كانوا يمحرون ويسحرون

(١) الاغانى ج ٩ ص ١٢

(٢) الاغانى ج ٩ ص ١٥

طريقتهم ، ولكننا لم يصلنا من ذلك شيء ، يمكن أن يرقى الى مستوى الملح والبكات الذهبية . أما في العصور الإسلامية فقد نما من الحكاية وحكايات الموارد حتى أفردت لهما العديد من الكتب . والمثالان التاليان يوضحان لنا مدى ارتباط الملح والبكات بالرقي الذهبي في العصور الإسلامية . يحكي أن الحاج أحمد لصا أعربيا فصره سبعانة سوط . وكان كلما قرعه بسوط قال اللهم شكرا فأتاه ابن عم له فقال : والله ما دعا الحاج الى التصادى في صربك الا شكرك لأن الله يقول : «لئن شكرتم لأزيدنكم» وقد أراد رجل أن يمرح أمام أحد الموالى فقال : «أريت البارحة في منامي كأنى دخلت الجنة فرأيت جميع ما فيها من الثصور . فعنت لمن عده وقبل للعرب . فقال رجل عنده من الموالى ، أصعدت العرف ؟ قال لا . قال ذلك لنا » (١) .

وهكذا اتسعت دائرة القصص كما رأينا ، فتراكمت ثروة الحكايات والأمثال والمعتقدات والتصورات ، وأصبحت معدة لمن يصنها في قالب قصصى يمكن أن يجمع القديم والحديث بين ثناياه . ولما وجد القصاصون أن قالب ألف ليلة الهندي أو الفارسي يمكن أن يستوعب كل هذه المادة ، فقد أدخلوها فيه ، وبذلك أصبحت ألف ليلة وليلة ذات طابع عربي صرف وإن ظلت محتفظة ببعض ملامح العصور الأحبية .

على أن ألف ليلة وليلة وغيرها من مجموعات الحكايات مثل مجموعة الحكايات الفرية والأخبار المحيية التي حققها هارنير عام ١٩٥٩ لم تكن لتستوعب كل أنماط القصص التي تمت وتزعمت في العصر الإسلامي . ولهذا كان لا بد لبعض الأنماط أن تستقل بكتابها بعيدا عن هذه المجموعات . ومن ذلك أدب السيرة والمغازي . وقد ألف محمد بن اسحق السيرة السوية وهي تلك التي رواها ابن هشام . أما فيما يتصل بالمغازي فربما كان كتاب وهب بن منبه أقدم الكتب التي ألفت عن المغاري ، وهو كتاب يحمل عنوان المغاري ولم يصلنا منه سوى أجزاء يسيرة . وكذلك اشتهر بالتأليف في المغاري ابن بن عثمان وعاصم ابن عمر والزهوي وموسى بن عقة وغيرهم . هذا بالإضافة الى تلك المخطوطات العديدة التي

نقصمها فهرس مخطوطات برلين . وهذه المخطوطات مدهولة المؤلف . ويشير نصها الى تأخر زمن روايتها . والواقع أن أدب السيرة والمغازي يعد مزيجا من العلم والخيال . فهو علم نقدر ما يعتمد على الواقع ، وهو خيال بمقدار ما يلعب به الخيال في رواية كثير من الأخبار بخاصة تلك التي استمدت من العصور الجاهلية . ولعل هذا ما دعا ابن هشام الى حذف بعض الروايات التي رواها ابن اسحق عن الأنبياء منذ آدم حتى النبي عليه السلام . فهو يقول في مقدمة السيرة «وأما إن شاء الله مستدي هذا الكتاب بذكر اسماعيل ابن ابراهيم ومن ولد رسول الله صلى الله عليه وسلم من ولده وأولادهم لأصلانهم ، الأول فالأول من اسماعيل الى رسول الله (ص) وما يعرض من حديثهم ، وتارك ذكر غيرهم من ولد اسماعيل على هذه الطهة للاختصار الى حديث سيرة رسول الله (ص) وتارك ما يذكره ابن اسحق في هذا الكتاب مما ليس لرسول الله (ص) فيه ذكر ولا نزل فيه من القرآن ، سببا لشيء من هذا الكتاب ولا تفسيراً له ولا شاهداً عليه لما ذكرت من الاختصار » . وتنصح من ذلك أن ابن هشام قد ساوره الشك



في بعض الروايات القصصية التي رأى أنها تعتمد على الخيال لا على العلم ، ومن ثم بعد فصل أن يحددها ومع ذلك فلم تخل السيرة من روايات شعبية تعتمد على الخيال الصرف . ذلك أن المسلمين وحدوا في شخصية الرسول ما يصيبهم من كل شخص التاريخ والقصص القديم . ومن ثم فقد ركروا كل نتاج خيالهم السحري حول تصوير شخصيته وأفعاله . ولقد أسعفتهم مادة الكرامات فوصفتهم عن المادة الأسطورية الجاهلية . ومن ذلك ما يرويه ابن اسحق عن السكرات التي اصططحت النبي عند أن حملت فيه أمه فيقول على لسان أمية «لقد علقت به فما وجدت له مشقة حتى وضعته ، فولدته نظيفا والله كما يولد السخل ما به قدر ، فلما فصل مني خرج منه نور أضاه ما بين المشرق إلى المغرب . ثم وقع على الأرض على يديه ثم أخذ قبضة من تراب قبضها ورفع رأسه إلى السماء كالتضرع المبتهل . ثم رأيت سحابة بيضاء قد أقبلت تنزل من السماء حتى غشيت فضيئته عن عيني برهة ، فسمعت قائلا يقول : طوفوا بمحمد مشارق الأرض ومقاربها وادخلوه البحار كلها فيعرف جميع الخلائق كلها باسمه

وصلته ويعرفوا بركته . انه حبيب لي لا يقرب شيء من الشرك الا ذهب به . ثم انجلت عني في أسرع من طرفة عين ، فإذا أنا به مدرج في ثوب أبيض أشد بياضا من اللبن ونحته صريخة خضراء قد قبض عسلي ثلاثة مفاتيح من اللؤلؤ الرطب الأبيض وإذا قائلا يقول : قد قبض محمد مفاتيح النصر ومفاتيح الدنيا ومفاتيح النبوة . ثم رأيت سحابة أعظم من الأولى ولها نور أسعفت فيها سهيل الحيل وخفقان الأجنحة وكلام الرجال حتى غشيت عيسته عن وجهي أطول وأكثر من المرة الأولى . فسمعت مناديا ينادي : طوفوا بمحمد جميع الأرضين وعلى موائد النبيين واعرضوه على كل روحاني من الجن والإنس والملائكة والطير والوحوش واعطوه خلق آدم ومعرفة شيث وشجاعة نوح وخلة إبراهيم ولسان إسماعيل ورضا اسحق وقصاحة صالح وحكمة لوط وبشرى يعقوب وجمال يوسف وشدة موسى وطاعة يونس وجهاد يوشع وصوت داود وجب دانيال ووفار الياس وعصمة يحيى وزهد عيسى وأغمسوه في جميع خلائق النبيين . ثم انجلت عني في أسرع من طرفة العين ، فإذا به قد قبض على حريرة خضراء مطوية طبا شديدنا ، ينبع من تلك الحريرة ماء معين وإذا قائلا يقول : نبخ نبخ ، قبض محمد على الدنيا كلها .

ويتضح من هذا المثال كيف أن الخيال العربي ود تركز حول شخصية الرسول ، إذ كان العربي يشعر بأنه مكلف بحمل رسالة الاسلام إلى العالم ويدافع هذا الاحساس جسد بطولة النبي حسبا تراهي له حiale . ويدافع هذا الشعور نفسه تفتت ملامح الأبطال الجاهليين منهم والاسلاميين، وتجددت أهدافهم بحمل لواء الدين الاسلامي في العالم كله . فإذا كان سيف بن ذي يزن آخر ملوك اليمن قبل الاسلام وهو الذي أخرج الأحباش من اليمن بعد أن استعمروه فترة من الزمن ، فقد جعله المعاص يمشي حتى مطلع عصر السوء ، وكان عليه أن يقوم بأعمال البطولة في سبيل القضاء على الوثنية وشر تعاليم الدين الجديد . وهذا تجاوز سيف عصره التاريخي إلى العصر الاسلامي حتى يكون بطلا اسلاميا مكلفا بشعة جديدة تتوج بطولته . ولهذا عاشت السيرة أحقانا طويلة . وعلى هذا النحو امتدت بطولة عترة إلى العصر الاسلامي لكي يتاصل في سبيل مبادئه في ظل تعاليم الدين الجديد . فإذا وقع اختيار الشعب على أبطال برزوا في العصور الاسلامية المختلفة مثل عبد الوهاب والسيد البطال اللذين عاشا فترة من فترات صراع العرب مع الروم ، ومثل الظاهر



بئرس الذى عاش في فترة صراع العرب مع للصيبيين ، فان مهمة هؤلاء الأبطال كانت تتمثل في مقام الأول في نصره الاسلام ضد الأعداء لماونيين له . وواقع أن السير الشعبية التي أخذ يرويها العرب منذ زمن مكر ، أحب في وقت صبح فيه التراث الشعبي وتطور بحيث أصبحت أشبه بالوعاء الذي صب فيه كل صنوف هذا التراث من عادات ومعتقدات الى قصص وأخبار جاهلية الى روايات ومفاهيم اسلامية حديثة . وقد كان هذا التراث في الحقيقة عاملا من أهم لعوامل الذي من أحله ظلت السير الشعبية تروى حتى زمن متأخر .

والى جانب السير والمعارى ، أغرم الشعب العربي برواية قصص الأنبياء ولهذا فقد وصلتنا مجموعة من الكتب التي تحمل هذا العنوان ومنها قصص الأنبياء للثعلبي وقصص الأنبياء للكسائي ومنها قصص الأنبياء التي يحتوي عليها كتاب لأسس الجليل في تاريخ القدس والخليل لأبي اليمن القاضي الخنيلي . وليس غريباً أن العرب كانوا يعرفون بعض هذا القصص نقلًا عن اليهود والنصارى الذين سكنوا الجزيرة العربية قبل الاسلام . فلما جاء الاسلام حاول الرواة أن يوفقوا بين ما سمعوه وبين آيات القرآن . ولهذا فهم باتوا بالآلة ثم يحكون من القصص ما يتصل بها مطلقين الأمانة خيالهم في تصوير كل صغيرة وكبيرة . عادة كان قد ورد في القرآن ، على سبيل المثال ، في قصة موسى موحى الخطاب الى بني اسرائيل في قوله تعالى - «يسموونكم سوء العذاب» أخذ القاص يصف صنوف العذاب بالتفصيل ثم يسمر في انقصة من وحي خياله فيقول «فلما أَرَادَ اللهُ تَعَالَى أن يفرج عنهم بعث موسى عليه السلام . وكان معه ذلك أن فرعون رأى في منامه كأن نارا قد أقلت من بيت المقدس حتى اشتملت على بيوت مصر وأحرقتها وأحرق القبط وترك بني اسرائيل . فدعا فرعون الكهنة والسحرة والمعرين والمجمن فسألهم عن رؤياه فقالوا ، يولد في بني اسرائيل غلام يملك الملك ويملك على سلطانك ويحرك وقومك من أرضك وسيد ديتك . ثم يستمر الراوى فيحكى كيف أن أم موسى ذهبت بعد أن ولدت موسى لتشتري تابوتا من حجار مصرى . فلما سألها عن سبب شرائها التابوت أخبرته أنها تريد لى تحمي فيه ابنها . وساعها الجار التابوت ثم ذهب ليفشى سرها ، فعقل الله لسانه ولم يستطع الكلام . فلما وصل الى دكانه ارتد له لسانه ، فلذهب ليحبرهم مرة أخرى ولكن الله تعالى عقل لسانه وأخذ نصره . فأشهد الله تعالى عنه

أن رد له لسانه ونصره أن لا يدل عليه وأن يكون معه يحفظه حيثما كان . فعلم الله منه الصدق فرد عليه لسانه ونصره . وكان فرعون يومئذ يست ولم يكن له ولد غيرها . وكانت من أكرم الناس عليه ، وكان لها كل يوم ثلاث حاجات ترميها اليه وكان بها حرص شديد ، وكان فرعون قد جمع لها الأطباء والسحرة من مصر فنظروا في أمرها . فقالوا له . أنها الملك . . أنا لا نرى مرءها الا من قبل البحر . شئ يؤخذ منه شبه الانسان فيؤخذ من ريقه ويلطخ به برصها فسراً من ذلك . وذلك في يوم كذا وكذا من شهر كذا وكذا في ساعة كذا وكذا حين تشرق الشمس . فلما كان يوم الاثنين غدا فرعون الى مجلس كان له على النيل ومعه امرأته آسية بنت مراحم . . . اذ أقبل النيل بالتابوت نصره الأمواج . . . ففتحت بنت فرعون التابوت ومسحت جسمها بريق الطفل فبرئت . (١) وعلى هذا النحو حاول القاص أن يرخف كل صوره وكثرة في قصص الأنبياء . ولما كانت هذه الرخفة لا تتعارض مع آيات القرآن ، ولما كانت منعمة بالروح الشعبي في المقدرة على التصوير والاستغراق في الخيال ، فقد لقيت رواجاً كبيراً من أفراد الشعب . بل أن من يحاول اليوم أن يستمع الى بعض القصص خاصة المستن من مهم ، وهم يقصون قصص الأنبياء ، فإنه لن يجد اختلافاً كبيراً بين رواياتهم وما قد دون في هذه الكتب . ولقد تأثر تفسير القرآن الى حد كبير بهذا النوع من القصص . ونكفى أن نقرا تفسير الطبري وهو التفسير الذي استشهد به يأتي بأكثر قدر ممكن من روايات المفسرين ، في قصة آدم على سبيل المثال ، لنرى الى أي حد قد لعب خيال القصاصين في سردهم لقصص الأنبياء .

ولعلنا ندرك بعد هذه النبذة السريعة ضخامة الثروة الأدبية الشعبية التي تحوى عليها كتب التراث العربي . وإذا كانت هذه الثروة قد تدفقت على السنة الناس في العصور الإسلامية حتى كتب لها ، من حسن حفظنا أن تدون ، فلا يعنى هنا أنها قد كفت عن أن تلعب دوراً في حياة الشعب العربي الإسلامية بعد أن انفصلت دولهم بعضها عن البعض وأصبح كل منها يتمتع باستقلاله ، بل أنها تدفقت مع تبار حياة هذه الشعوب بحيث اختلط القديم بالجديد والماضي بالحاضر . ولعلنا نستطيع في مقال آخر أن نتبين هذا الاستمرار والتطور في تراثنا الشعبي المصري .

«دنبيلة إبراهيم»

(١) التعليق . قصص الأنبياء من ص ١٢٢ الى ١٢٩

تدوين الرقص

ما أصعب طموح أهل الفن ! لا يكفيهم أن يحتسبوا أعمالهم خلقاً .. فلا أقل من الحلول يروموا إلى ابتداعهم هذا ، ولكن كيف يحلّد من مثل فن الرقص عصره الموهوب ؟ من توازن يشكل الفراغ على ما شكله من توازن آخر هو فن العمارة . الرقص من تنعاقب لحظاته كالبرق الحافظ ولكن من كيان متصل عام يتميز أول ما يتميز بالوحدة الملائمة لكل عمل فني ، بوحدة واضحة حية في وحدان إرائي المتبدق مثلها في وحدان المصمم ، من وقدر ما هي حية في العمل المعماري ذاته . كل عمل معماري حق راسخ ، لا يعبث ولا يبدل ، وتذكره ككل قائم في لحظة واحدة ، في أية لحظة أي خارج الزمن ، حيث النظرة الواحدة تكون شاملة للأثر كله .

وهكذا ، يسعيها إلى الجمال ، تتعارض الصور في هذا وتتباعد في ذلك - كل وفق نوعيته فن يعبر فيه الإنسان بكل إنسانيته ، بكل كيانه بالروح والجسد ، تحليلياً ، أي لحظة بعد لحظة - هو فن الرقص .. وفن يعبر فيه الإنسان عن رغباته ، مستعينا من خارج كيانه بمواد - طبيعية أو مصنوعة - تتعلّق من الزمن وكأنها تشكّل الفراغ تشكيلاً نهائياً ، لا رجعة فيه - هو فن العمارة .

وبهذا نعلمنا نكون قد لمسنا صعوبة مشكلة تسجيل الرقص - ذلك الفن الذي يشكل الفراغ منذ القدم ، معبراً تارة عن ذات الإنسان وتارة عن ذات الجماعات بوحداها المشترك ودوقها العام .. إلا أن مصيره المحتوم بحكم نوعيته هو الزوال ، أولاً بأول ، لحظة بعد لحظة ، أي مع كل لحظة تمر بالإنسان ولا تعود بحال .



أوضاع واقعة ممثلة فوق الجدران تمتد في أعماق الأزل !

يقول هيرولت الس : .. ويعني أن من لم يفهم لا يمكن أن يدرك .. حيث تكمن في ثباتها دائماً أندا القدرة على المبحث .. وقد بروقت مثل كما قد لا بروقت أن توازن على الكثير الشائق من أحوال هذا المفكر الانجليزي الملهم من أن الحاضر للرقص هو ذاته الحاضر للعمارة .. وأهمها أقدم الفنون قاطبة - أقدم من الإنسان وكأنهما قد مهدا لمحيي الإنسان .. وعندما يستهويه أن يستشهد بمثال من عالم الحيوان أو الكائنات الحية

مجدد فريد



من محاولات الدكتور هاني هلمان لحياء التراث الفرعوني

لتنعبر عن طعوس قومه الحيوية - من سحرية أو دينية - رسوم دقيقة موحية - كبرت أو صغرت - واللون زاهية تثير عجب الزائرين منذ ينفذ ومائة سنة . لكن هذه الأوضاع المثيرة التي ربما تكون قد قتلناها بحثا حتى نحكم بأنها أوضاع رقص أي تسبقها هي تصورها حركات وتتلوها حركات ، لا تكفي بديلا عن الرقص ذاته فلقد بدلت جهود حارة غير دراسات عويصة لتحريك الأوضاع التي خلدها الفنان الاغريقي فوق أوانيته العجارية الرائعة ويا هذا لو أحدا بهذا النهج لتحريك الأوضاع المرسومة - ما أكثرها وأروعها - في آثارنا من مرسومة إلى فاطمة إلى غير هذه وتلك فست فيها الحياة . وعلى أية حال فالعارق كبير جوهرى بين أوضاع مشتهة باللون فوق مساحات ناعمة ومن حركى ادهاعى سجع تمثييره أصلا من دسائمه المظلمة المشككة - ان تمثيل الحرة للكل معيب تماما في محيط الرقص ، إذ ان التنعير في الرقص يشع كما نقول من الدينامية وهي أكثر من مجرد أوضاع تصف إلى أوضاع ، أكثر من تداعى أوضاع لخطية الوجود . ان الرقص يقسم الزمن بالتشكيل ولا نقول بالاشكال أو الأوضاع ، ولعل في كلمة تشكيل معنى الاستمرار معنى الحركة . ان الرقص ينصهره المكونين وديناميته أقرب ما يكون لحياة الإنسان . انه التنفس . انه تحميل الحياة وتعيقها . ان الرقص من السمو بالحياة ، أو قل تصعيدها .

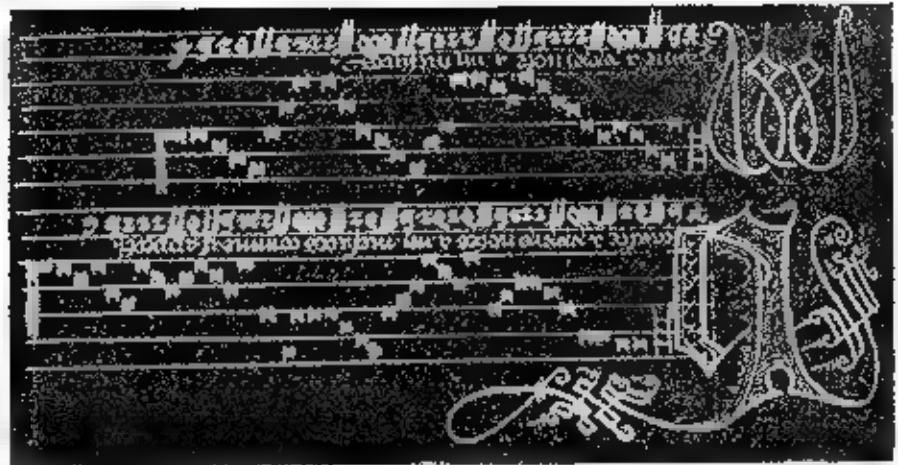
وأما لبحمد تلك الجهود التي تبذل من أجل احياء التراث وحسننا ان نشير إلى أبحاث كثيرة عظيمة قدمت فعلا إلى المجمع العلمي المصري . فبها

بصفة عامة فإنه يجد ان حركات الرقص (المباحية) التي يتبادلها عصفور ذكر مع أليفته هي الأصل في نتائج عوى هو عشمها - ذلك الرمز العتيق الأول للعمارة !

لكنك قد تستذكر شاعرية الحياة الكامنة في روح الرقص وفي حفيف الطيور وإيماءاتها ، وكل شاعرية إطلاقا على بحث يسمى (معنائه على الأقل) إلى أن يكون واقعا علميا محضا ، وفي الجملة هذه تستأثر برأى عالم من جامعة توينجت كالاستاد شينيت وهو يحصن عند مشاهد الرقص الممثلة على المدران منذ ما قبل التاريخ إلى ٣٥ - (١) وليس فيما بين اسبانيا وفرنسا وتونس وصعيد مصر كما قد يجهل في خاطرك ، بل وفي كل مكان استكشف بعد على وجه اليأس . وغنى عن الذكر ان علماء ما قبل التاريخ لبثوا مدى جيلين يعدون مشاهد الرقص المنقوشة على الصخور بالعشرات والمئات حتى طلع عليهم شينيت مشيرا إلى ضرورة التريث في التعرّيق بين وضع رقص ووضع صيد ووضع نشوة ووضع قد يكون الفنان تخيله وقد يناقص الواقع تماما .

كل هذا ان دل على شيء فانما يدل على ان الرقص قد بات من قديم شغلا شاعرا للكثيرين . وما بالك الاهتمام بتمثيلة - انك تدخل الكهوف منجتها أوراكما أو زاحقا، ومستعينا بأحدث وسائل الإضاءة . فباله من جهد بذله الفنان السداني

(١) ومع ذلك يعتقد أنه رقم قياسي .



من مخطوطة
مارى بورجاندى

السيمائية النوع على رسم أوصاف للرقص فوق
الحدراى أو التورق .

ولقد قيل من قديم عن أقدم العون الحركية
(أى الرقص) انه جماع العون . ولكننا فى العصر
الحديث نقول أيضا عن أحدث الفون الحركية
(أى السيمياء) انها كل العنون . والحقيقة ان
هذين العنين الحركيين مركبان ككل فن حركى .
نقوم فيهما التعبير بالتشكيل من خلال الزمن .
ولكن فى حين ان وسيط أقدم الاثنين هو الهواء .
أو قل العصاء أو الفراغ - نجد ان وسيط الثانى
مادة ناعية ، هي الفيلم . ان السيمياء مثلها مثل
الرقص تقسم الزمن بالتشكيل لكن الاشكال هنا
تأخذ على الفيلم . . الذى تتحقق له الدينامية
نعرسه . ومن هنا كان لابد ان يتوجه أهل الوسيط
الرائل بأمايهم المرسمة - أو قل التخليدية - الى
أهل الوسيط الناقى . ايس كل من الفيين -
مرة أخرى - زمانيا مكانيا ؟ فما الذى تم بالفعل
لكل من جامع تراث الرقص ومصمم الرقص . .
على يد أحدث عتائب الدنيا ؟

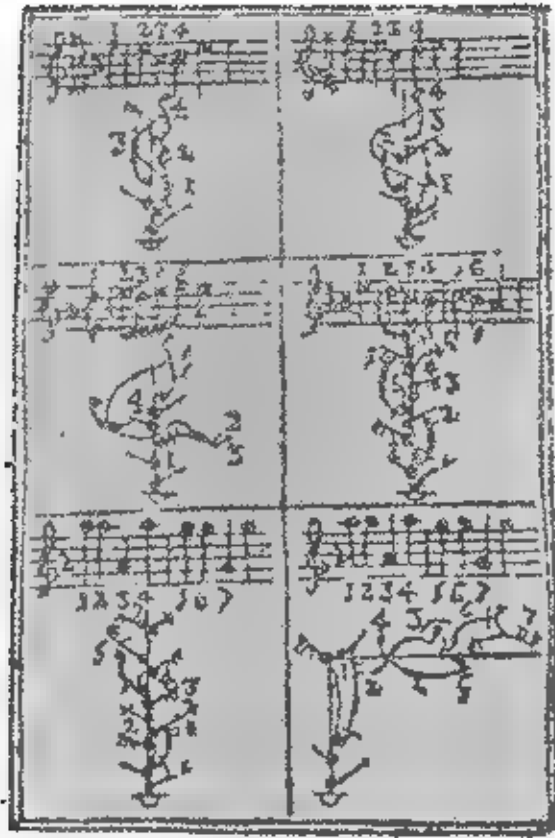
ليس من شك فى أن تزويد جامع التراث
بالمكامير ، أى بإمكانات الترجمة الآلية السريعة
للموسيقى والمركبات بأنواعها وكل هذا ودالك فى
الحيط الطسعى قد جعله على قدم المساواة مع
جامع الادب أو جامع الموسيقى ، وما دام يستطيع
جمع شمل الراقصين ، وسواء كانت رقصتهم
داثرية أو عبارة عن مسيرة طويلة ، أو قمرات بدائية

من الأربعينات والخمسينات ، وهى التى قامت بين
ظهرانينا فى جمعية « موسيقى فيفا » صمسورة
رقم (١) وعلى رأسها العالم هيتمان تستشف
لرسوم الفرعونية وما يرافقها من نصوص
هبروعيلية وآلات موسيقية واصحة الملامح .

أحدث فن حركى يسجل اقدم فن حركى !

فى عام ١٩٦٣ زادت المكتبة العنية العربية كتبنا
أبيق القطع ، أحمر الغلاف هو ترجمة لعمل من
نأليف السيدة مود كاريليس والسيد أرنولدناكيه
راء على تكليف من المجلس الدولى للموسيقى
العولكلورية (Ifmc) وقد اختصت عشر
صفحات منه لعرض موضوع (تدوين الرقص)
كما انه الحق بالكتاب صفحات أخرى بقلم دورس
بيستر تحت عنوان (تسجيل الرقص الشعبى
على الافلام - لهواة التصوير)

وكان مركز العون الشعبية فى نفس عام
١٩٦٣ قد شرع فى تصوير عدة رقصات شعبية
لعل أولها كانت (الحنة السويسى) و (حباله
مرسى مطروح) و (حباله سعيد بشر) . ومنذ
عام ١٩٥٦ كانت مصلحة العون قد وفرت بعض
الإمكانات لعنا شعبى أشرف على اخراج فيلم
يسجل الرقص الشعبى عن الديار المصرية . . .
الا أن محالنا هنا ليس محال عرض الكتيب الأبيق
أو للتعليق والتعقيب على ما يسجله مركز الفون
الشعبية بالقاهرة من أفلام عن الرقص انما الذى
يعنيها هو الإشارة الى التقدم الذى تمثله الإمكانيات



من مخطوطة الاسباني فريبول اى بوكروس

عظيمة حية لاستيضاح الارى العلى - لا اله -
 مهما يسرت سبل عرس العلم - لا يعنى عن لغة
 حربية يعرفها في أى وقت وأى مكان من يكون
 قد بعدها .. وكما يحدث ذلك في دنيا الادب
 و دنيا الموسيقى .. لا بد من لغة .. لا بد من
 مفردات ومركبات ونحو .. الى آخر ما هو معروف
 في كل لغة .

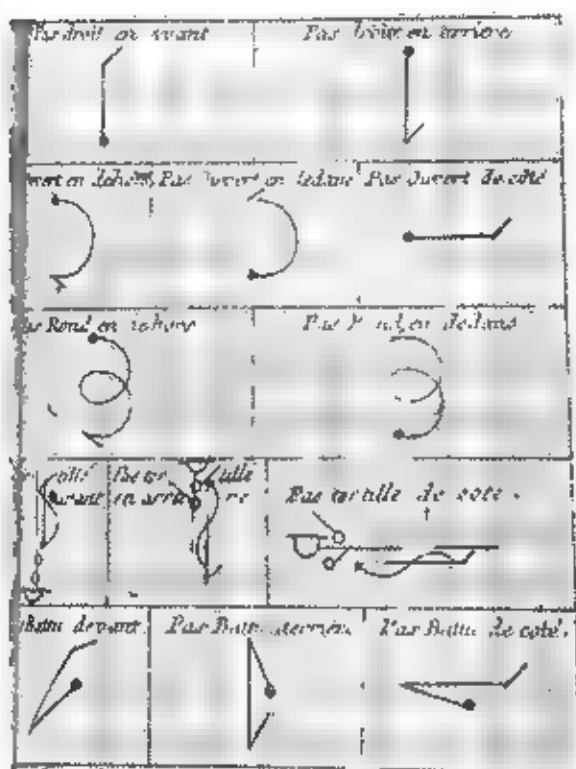
وأما مصمم الرقص - ويسمى في هذا من
 يسلمهم الفولكلور ومن لا يسلمهم فلا بد ان
 يتحدث امكانيات السيسا .. اذ يمكن اعادة
 كل نقطة تصوير حتى بلوغ درجة الكمال - وما أهم
 الكمال في مجال الباليه ' ان الكاميرا تمدو طبيعة
 شاعره ، درامية .. تتعدد عدساتها وسرعاتها
 ونحركاتها .. - موضح المقطعات خلال في حد
 دته والاصابع معبره اصواتها وعلم حرا
 ايها امكانيات تعديل مصمم الرقص سراً من كل
 حدود وسطيق كما تم بطلان أى صان من قبل
 وكما يسمى كاتب هذه السطور ان تقوم في
 جميع نواحيه جميعه نجمع شمل هواة اقدم
 من حركي ومجسمي احب من حركي ' وثقت
 في وع جسد من الامام سيمه ' العلم -
 الباليه ، انشور سرعة مذهلة في ' جاء العالم .

عالية ، متكررة تسنحت الآلهة ليهطل المطر عرياً
 وسو الررع عاليا ، أو كانت مجرد خطوات بارعة
 دفعة حيرة كذا في الباليه - بين أكاديمي ومستحدث
 الشكر . فان الكاميرا - ابتداء من زاوية واحدة
 أو اثنتين - كفيلة دائماً اذنا لتسجيل يحترم
 الى اقصى حد أمانة العرض الحي .

ومع ذلك فان الجامع سبب تحديد روايا
 التصوير أو تحريك الكاميرا لا يكفي تسجيل
 حقيقة سادج التلامي بين الرقص والاغنية المصاحبة
 من تمبو وكايدمات وابعاغاب ، أى بين الرقصان
 والمكان - هذا التقدم العظيم الجوهرى على رسم
 الاوصاف المثبة على الحدران والاولاني والمسوحات
 - ولا يلتفت أن يرصد الكثير من الملاحظات بل
 والاستكشافات التعصيدة مما قد يعنى عنه أصلا
 وبلا شك امكانيات السيسا الحديثة 'ولا أن الجامع
 يحشى من تعدد روايا التصوير على أمانة فيلمه
 لوثائقى . انه يحشى أن يطلق ناطلاق الامكانيات
 منهصر - ولكن على مهبط - على أطلالها مسجعا
 مستكملا الوصف والرسم - وقصارى الفسول
 فان فيلم الرقص المسجل لوثائقى ، بالنسبة
 مدرس الرقص يبدو اقرب الى الشرط أو
 الاسطوانة بالنسبة لدارس الموسيقى ومسجلة

استعلق فهمه على الكثيرين من لعوين وتشكيب
وموسيقيين حتى آمن أنها رموز تشير الى حد
مرة وإلى ذلك مرة أخرى من لغة الرقص كما يعرف
العارفون . ولا بد أيضا أن نمر من الكرام على
ما يكون قد اقترحه من أفكار للتدوين في القرن
الأول الميلادي أمثال « باسيلوس السكندري »
وغيره من المشهورين في التاريخ بأنهم رقص
وفق قواعد وصعوا بأنفسهم وجمعوها في كتب
تعليمية . كذلك لا نشوق طويلا أو قليلا أن
ما بلغنا القرن الثاني مع « لوكيان » - ذلك
السوري المشهور بكتابه الذي يقوم على حوار طويل
بين صديقين لعله أحدهما - - أو مع « بولكس »
و « وآنييه » المصري المولد - وأن كانت
مؤلفاتهما يعدها أهل الذكر معاصم الرقص !

ولكن هل تسلك السبيل مثله بالنسبة
للعصر الوسيط أو عصر النهضة الأوروبية وقد
بلغ التأليف على الرقص مبلغا لم يسبق له مثيل -
وإن انصب أعليه على التفريق بين ضروب الرقص
والتركيز على رقص البلاء - وهو « الرقص
الواطي » - حيث يحول وقار العرس إلى أو قل ورث
أربائهم وأزياء سيداتهم، دون الارتعاع عن الأرض



The Dancing Master :

Or, plain and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune
to be played on the Irish Violin.

The second Edition, Enlarged and Corrected from many gross Errors which went in the first.



London, Printed by J. Sturges at his Shop in the Inner Temple near the Chancery.

والواقع أن نجاحه في بلادنا لا يقل عنه في مختلف
البلاد .

ولو أن هذه الجمعية قامت بالفعل للبحث سبيل
إخراج (أفلام - باليه) قصيرة لتعرض قسما
أفلاما الطويلة فتتحقق أمنية البرنامج السينمائي
العربي الكامل - - ولسمعت أيضا تستحضر أفلام
تحريك الرقص الفرعوني - هي ثمرة جهـود
السنوات الأخيرة للاستاذة حرمين نريدومو -
عضو المجلس القومي للبحوث في فرنسا . لكن
هذه الجمعية لم يكتب لها النور .
ماذا عن التدوين منذ اختراع الكتابة وانتشار
الورق حتى رودلف ثيان ؟

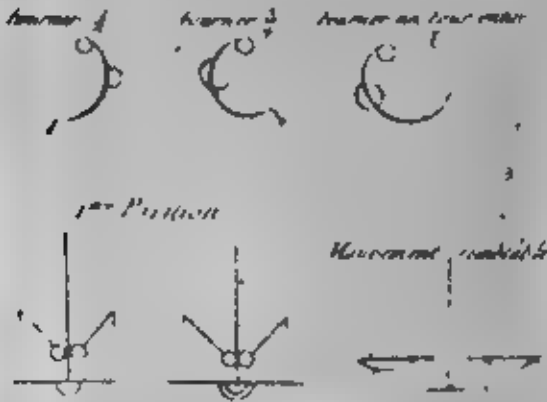
هل هناك كتب عن الرقص ترجع إلى عصور
قديمة ، يشتمل منها ، أو يهم صراحة ، أن القدماء
كانوا يعرفون كثيرا أو قليلا عن تدوين الرقص في
شكل علامات اصطلاحوا عليها - - أي أنهم كانوا -
بين محترفين وهواة - يرتصون وفق مدونات
سجلت في أمانة انتكارات المسكرين كما تصي
وتعرف على الآلات وفق رموز ثابتة ، معمول بها
حالا بعد حيل - منذ قرون - - ويستطيع الجميع
قراءتها وكتابتها ؟

نرى لزما علينا أن ندع جانباً ما قد يكون
عرف من تدوين في البرديات أو على أية لآثار مادية
تأشور وبابل والصين ومصر - - وحسبنا أن نشير
إلى اجتهاد بعض المتخصصين من أمثال الدكتور
هانز وهو الذي صال وحال في صفحات طوال
على مدى عمره يستكشف بين الهيروغليفيات ما طالما

Écrivent une méthode différente. Ils adjoignent pour chaque leçon la partie musicale du 8^e acte qui leur permet d'inscrire les mesures du dans.

▼ Chorégraphie. 1700

Chorégraphie Art d'enseigner la Danse



العجل الأشهر بلون افتراض مائتي سنة من مدارس
رقص مهتدة مهيئة ! وليس من شك في أن امتناع
الشكل الراقى المسمى بالباليه يرجع إلى تطور فن
الموسيقى وتدوين الموسيقى في القرنين الخامس
والسادس عشر فماداً عن تدوين الرقص في هدين
القرنين بل وحتى عام ١٦٦١ حيث تأسست
باريس أول أكاديمية رقص في العالم وأضحى
محتماً تحديد مصير الرقص بالتشريع والتعنين
وتصميم الخطوات والأوضاع مما يشكل أصول
من الرقص ؟

لقد أصبح من الميسر التعريق بين الرقص
الأكاديمي والرقص الشعبي بعد أن ظل الناس على
مدى قرنين لا يفرقون سوى بين الرقص الوطني
والرقص الوثاب (أو المرتفع عن الأرض) ثم تأثر
كل من الآخر فكانت الرقصات - سواء الشعبية
أو البلاطية - ومثلها في ذلك أهم ثلاث رقصات
عند الاغريق schématiques

ولا غرابة إذا ما ظننت أن مؤلفات عصر النهضة
قد استهمت حصاره المارد العربي .. ولكن ليس
على العرب أن يبحثوا عن أصولهم على غيرهم
من الشعوب .. قبل أن تعمل هذه الشعوب ؟
ويبدو أن باحثا لم يحاول في ديارنا أن يعثر على
تدوين ما للرقص يكون السلف قد عارضوه في
أيام فلاون أو الحاكم بأمر الله أو من قبل في عصر
لامب (ومعروف بيت الحكمة حيث كانت تدرس
الموسيقى وترجم آثار الاغريق) أو عصر الخليفة
المستد الصاسي حيث كان يذاكر أهل كل حرفة
ما يخصهم فيسال الخليفة عن الرقص ويعنى اسناد
لرقص مرقا بين حراسان وغير حراسان موصفا
استعمالات الايقاعات الثمانية أو ما يجب توفره
في شكل الراقص . والعراة بل والعجب كله ان
يرى بعض المؤلفين الأجانب المعاصرين أن الايطاليين
قد اقتبسوا من البالية من رقصه السماح ذات
الخطوات المعروفة المتعددة والناثمة منذ الاندلس
.. أو أن يقرب بعضا بين رقص نبات بغداد
والاندلس أشكالا هندسية تتحول (فمن المربع
إلى النجمة الثمانية) ، بين هذا التحريد في الرقص
والحرقة على الجدران . ولقد أتيج لكاتب هذه
السطور في فترة تفرغه الغنى القصيرة أن يطلع
بدار الكتب باب الحلق على كثير من مخطوطات
العصر الوسيط تعرض لموضوع الرقص إلا انها
مجرد فتاوى تحرم الرقص إذا ما جاء به تكسر أو
تثنى وتحله إذا ما حلا منها . ولكن لا تظن أن
وصف حفلات الرقص الاوروبي في العصر الوسيط
أو عصر النهضة للاب مسرييه أو الاب دي يو
(وهما من القرن الثامن عشر) قد تضمن كل شيء
واحدة عن نكيك الرقص ، كلمة يفرق بينها
- نوعا - ومن ماعد تقرأ في « الأعاصير » للأصغهاى
و « مع الطيب » و « مهاريج اللؤلؤ » و « مطالع
الدور في مازل المسرة » .. مما لم يبق معه
ماحت الرقص العربي بتعريفه تعريفا معظما !

يقول الناقد العلامة «فرديناندو دينا» عن باليه
الملكة الكوميك « (١) المقدم في البلاط العرسى
عام ١٥٨١ انه ليس بداية كما يقال عنه في العادة
(٢) وإنما هو نهاية . فمن المحال تخيل مثل هذا

(١) كلمة « كوميك » لم تكن تعنى عصره أى معنى
فاك . ويجب ترجمتها بكلمة « فرسى » .

(٢) راجع كتاب « تاريخ الباليه » ترجمنا (١٩٦٠)
لجانب مؤسسة النشر بالوزارة ومقالنا « عناصر الباليه »
بمجلة الجلة عدد فبراير سنة ١٩٦٣ .

رقصة سلك يحكى ملكيته (وهو يقدم هذه الرقصة لمن يريدون تعلمها) أكثر منه يقدم طريقة تستوضح العلاقة الحية بين أشكال الرقص والموسيقى وتجبر خلع من المبدعين أن يأخذوا بها وهم يقدمون رقصاتهم ، وإزاء هذا التفكير السريع المتحلف أن تتوقف وحسبنا أن نسرده أبرز الأسماء - وعلى من يود أن يشمى عليه أن يلجأ إلى المكتبة الإهلية بباريس ومكتبة العائليكان مثلا أو أولا أو لبعض كتب تاريخ الرقص القديمة الأصيلة المطولة ، ونقدم في مقالنا بعض أسماء المؤلفين وبعض عناوين مؤلفاتهم - فمن إيطاليا نذكر أهم الاساتذة قاطبة في عصر النهضة - بل ولعدة سموات كثيرة ، هو الإيطالي « دومينغو » الذي ينسب أحيانا إلى موطنه الأول (نياسيرا) وأحيانا إلى (فرارا) حيث عمل طويلا في خدمة الأسرة السيلة الشهيرة D'Este .

ومخطوطة هذا العلم عبارة عن ٢٨ ورقة سماها باللاتينية

De arte saltandi e choreas discendi - 1416

ولقد تعلمد عليه ثلاثة سرعان ما أصبحوا أعظم اسادة بلاطات عراصم أوروبا هم :
(١)

Jugliemo ebreo da pesaro de pratica seu arte tripudi vulghare opusculu وكتابه
Antonio cornazano da piacenza (١٤٦٥)
Libro dell'arte danzare وكتابه (٢)
Giovanni Ambrosio da pesaro (٣)

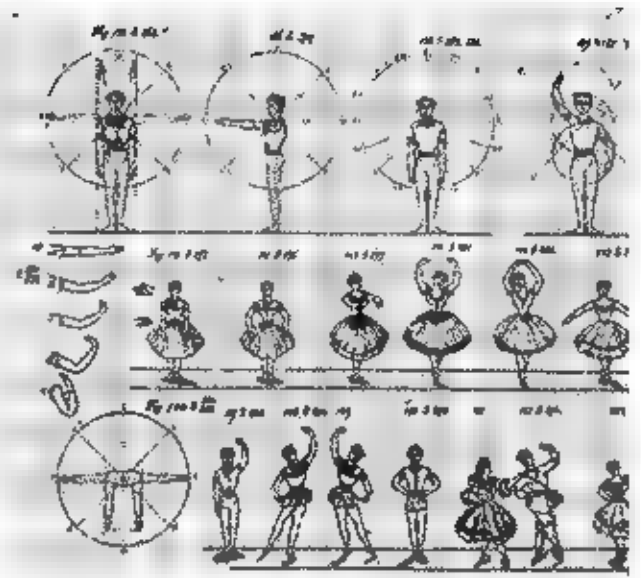
ولا شك أن أعمال التلاميذ إذا تكون اضافات إلى عمل المؤلف صورة (٣) وأن في أريعتهم تكامل عظيم وأن كان لا يحقق تطورا يذكر بالنسبة إلى الفكر في تدوين الرقص وكما سبق التنويه - بل والأمثلة بالنسبة للاستاديين الإيطاليين العظميين التاليين لهم

Tabritio caroso da sermoneta : il ballerino - 1581

Nobilita dei dame - 1600

Cesare negri milanese : nuovi inventioni di Bala - 1604

وبالنسبة لاسبانيا أيضا نذكر باسماء وعناوين لابد من تقديمها - ولكن يحضرني قسلا (رقصات من اسبانيا وفرنسا بين ١٤٥٠ و ١٦٠٠) حيث تروى الباحثة الأمريكية « تيبيل دولتش » على لسان زوجها وأستاذها أن السنيور « أوريليو كادمياني » قد اكتشف في أوشيف بلدية شرفرا نقسيتيلا جزءا من كتاب عن الرقص مجهول المؤلف

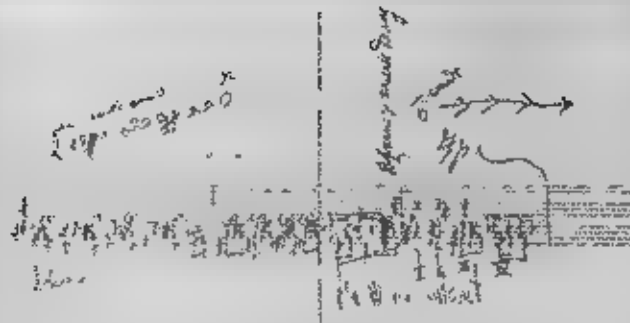


من اجروسة فن الرقص لالبرت تسورت

تعلم كما تعلم النوح أو التويست في حصة واحدة أو حصتين ، لا مؤلف لها ، على إيقاع واحد بصاحبه اللير والعلوت ، فلا تطور موسيقياً يثير تأليف المهرجات والمركبات وكما حدث مع الباليه الاكاديمي وما أدراك فراءه ! (راجع كتاب القس اليسوعي الفرنسي « بولانجي » (١٦٠٣)
De theatro ludisque scenicis tricassibus
أو كتاب اللعوى الهولندي « مورسيوس » الصادر عام ١٦٢٨

مادا عن تدوين الرقص الوطني في مخطوطة « نابو » أو مخطوطة « روليسون » أو تلك تلك المسبوبة إلى الملكة ماري دي بورجاندی (١٤٥٠)
صوره (٢) ومادا ورد عنه في كتاب « عيشيل بولور » المسمى (فن تعليم الرقص باتقسان - باريس سنة ١٤٨٦)

وفيما نظمه الشاعر البروفانسي « ايلويو دي آريسا » من الشعر « المكوني » (١٥٣٦) كما يقولون : لقد كثر التأليف عن الرقص مع هذين القرنين في إيطاليا وفرنسا واسبانيا - وانحلترا كما أصبح هذا التأليف حديثا بمعنى انه أخذ يفت عند نكتة كل رقصة وعلى أن كل مؤلف



طريقة سيبانوف ١٨٩١ . ونسجهم هذه الطريقة
بمطابقا خاصا مطبوعا من المدرج الموسيقي مع (الرسم ارفقي) . مائة . وكتاب .
هذه الطريقة تدرس في المدارس بسان بطرسبرج وموسكو . وقد حرصه
الباليات الكلاسيكية الروسية العظيمة في غرب أوروبا بفضل هذا العمل .
من التدوين . ويوضح هذا المثال افتتاحية خطوات «البجع الاسود» اداءه
من باليه «البقرة البجعة» تصميم بييتيا .

من معجم البالية ترجمة
الوزارة

في القرن الثاني حتى « بول فاليري » في القرن
العشرين) يدور بينه وبين صديقه المحامي
« كاريول » الذي يرى في الرقص كمالية معقدة
تسميه بالسمة لهمنة (المعاماة) واليك اسم
كتابه (١٥٨٨) مطولا مسجرا وفق العادة القديمة
Archésographie et traité en forme de dia-
logue par lequel toutes personnes peu-
vent facilement apprendre et pratiquer
l'honneste exercice des dances. (Langres,
Jehan des Prés).

غير أنا نوصفه الدكي الطويل الرقصات
المعاصرة تتوصل الى معرفة طريقته في التدوين ،
أو قل حل ألغازه . انه يطلق اسما على كل وضع
وكل حرك ويستعمل بالحرف الاول منه ويضعه
معها مع النحلة الموسيقية المقابلة . ولكن أهمية
هذه الطريقة بالسمة لما سبقتها من محاولات ابا
سين سرعة كما سبقنا منها لم تندثر بموت
صاحبها . ذلك انها ترجمت الى الالمانية في عام
١٨٧٨ ، والى الانجليزية في عام ١٨٨٨ بقلم
« لور فونتا » مع مقدمة مطولة لها ، بل والى
الانجليزية مرة أخرى ، عام ١٩٢٥ عن طريق
واحد من أكبر محبي الرقص في انجلترا محسوب
بل في العالم بأسره أيضا ، وهو « سيريل نوبل »
- ما أعظم وأكثر مؤلفاته الى جانب مترجماته !
ولم تكن تمر خمس سنوات على تأسيس
اكاديمية باريس في عام ١٦٦٦ حتى كان البرلمان

يرجع الى القرن الخامس عشر وقد نشره ضمن
كتابه (١٩٣٧)

El Baile y la Danza

(1) Juan de Esquivel Navarro

(اسبيلية ١٦٤٢)

Discursos sobre el arte del dancado.

(2) Minguet y Yrol

(مدريد ١٧٢٧)

Arte de danzar a la franceza.

(3) Ferrioi y Boxeraus

« كانوا ، تسلاوريه ١٧٤٥)

Reglas utiles para los afficianados a
danzar...

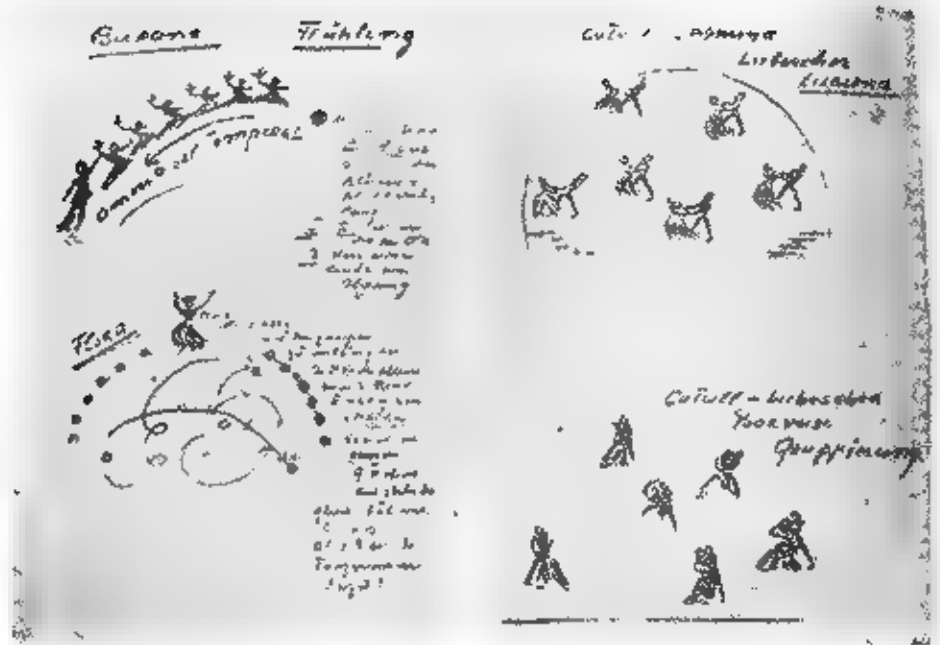
(4) Biosca

(بارسلونة ١٨٣٢)

Arte de danzar oreglas...

وأما اذا تركنا مقاطعات إيطاليا واسبانيا
وانتقلنا الى العاصمة الفرنسية فابا نجد بين
الاعمال الكثيرة عن الرقص محاولات للتدوين
أكثر تعهما من ذي قبل . فعاثت أكثر من ذي
قبل . أنظر طريقة الراهب «جيهان تانوريه» الذي
يحمي وراء تسمية هي . (توانو أربو) سرعان
ما اشتهر بها . لم تكرر قد حوت سبع سنوات
على تقديم (باليه الملكة الكوميك) الا وطلع سيدنا
هذا في شكل حوار - (هذا الشكل المفضل
فما يبدو عند بعض كتاب الرقص منذ «كوكيان»

ميرانسين أكثر منه تدوي
رقص



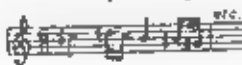
THE MIDDLE EAST AND THE TURKI TARTARS
- EXAMPLE 6A
ARMENIAN BACK BEND (WOMEN'S)



Bend forwards bringing hands together in front of knees, which are relaxed.

Rise on toes, throw body backwards and open arms sideways and backwards.

Armenian Carpet-weaving Dance



EXAMPLE 6B
GOAT'S LEAP (MEN'S)



العربي يصدر براءة اختراع لطريقة تدوين باسم
أحد أعلام الرقص الأكاديمي على مر الزمن ، وهو
« بوشان » معسلم لويش الرابع عشر ، إلا أن
أسطونا آخر هو « فوييه » ثبت أنه يستعملها
في تدوين متكرراته مما لبث أن تقدم إلى البرلمان
مدعيا ملكيتها . وقد استعملها عظيم آخر هو
« بيكور » (حلف « بوشان » في عصبوية
الأكاديمية) ويوافق الرابع بين « فوييه » و « بيكور »
المقدم في شكل دعوى أمام البرلمان تاريخ صدور
كتاب « فوييه » (١٧٠١)

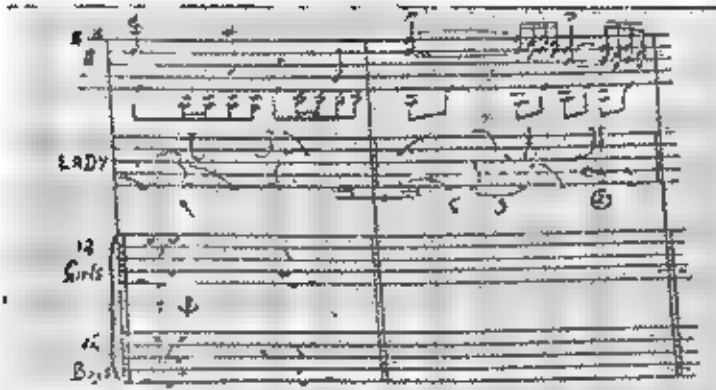
Chorégraphie ou l'art de décrire la danse

وعلى أنه في عام ١٧٣٠ ظهر « رامبو »
بطريقة لا تختلف عن الطريقة المتعارف
على ملكيتها بين المذكورين الثلاثة الكبار في كتابه .

Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art
d'écrire ou de tracer toutes sortes de
dances.

سرعان ما ترجم إلى الإنجليزية والألمانية مما يثبت
جليا حاجة أوروبا إلى التنسيق المعروض عليهما
وقتشد . ثم ما إن حل عام ١٧٦٥ إلا وكان
الفرنسي « ماني » يقدم طريقة توفق بين طريقة
« فوييه » وطريقة « أرو » السابق الإشارة
إليهما وذلك في كتابه :

Principes de chorégraphie suivis d'un trai-
té de la cadence.



طريقة «بيسي» Bessie's ١٩٥٥ • وتستخدم كمدرجا موسيقيا،
وقد درس الآن في مدرسة سادلرز ويلز • والمثال يعاينه من ياله «السيعة»
والله ..

ويذكر أيضا الإيطالي «انطونيو كلوزا» • فما
أكثر الطرق التي ابتدعها المصممون وسرعان
ما يدعو عليها الرمان • وهكذا حتى عام ١٩٥٥
حيث تقدمت الباليه «جون بيش» (مع زوجها)
إلى حرفها العظيمة وهي المشهورة باسم «سادلر»
قد قام بها • بطريقة معقدة تختص لكل مؤد
مدرجا خاصا من خمسة سطور • وقد لاقت رواجا
في العرة إلا أنه في عام ١٩٢٨ كان النمساوي
المجري المتأثر «رودلف فون لبان» قد نبذ
الرقص لغة جديدة لتدوين كل حركة مع توقيتها
سجل حركة العامل في المصنع والرياضي في
اللعب والراقص في الحلبة وعلى خشبة المسرح •
سقا صيا علميا يتحسس له على مر السنين
المصممون والهواة على السواء • وتشكل له
اللدوات والمؤثرات والمكاتب الدائمة في الأمريكتين
وحتى روسيا • وذلك لتابعة تطبيقاته المعايير
والحفاظ على مسيرة التقدم •

وختمنا لا تعجب لتعدد ونوال الطرق ولم نذكر
منها سوى القليل • أن التدوين الموسيقي أخذ
تطور مدى قرون ولم يستقر على حال قبل منتصف
القرن الثامن عشر وهكذا حققت من الرقي من
حيث التأليف أو مختلف البحوث ما لم تحققه
منذ نشأتها على البسيطة • والحق • وقد أدركنا
العصر الإلكتروني أننا مطالبون أن نأخذ بمنهج
التدوين في فن الرقص فنساير الموسيقى التي
تحولت من مرحلة التلقين المباشر إلى مرحلة
التدوين • فمن ناحية ترقى تصميماتنا الراقصة
ومن ناحية أخرى تنفج ونعدد بحوثنا فنتمكن
من تصنيف تراثنا ونحلله إلى وحدات كبيرة
ووحلات صغيرة وزخارف بحثا عما يسميه أهل
الفولكلور بالمونيف •

وفي عام ١٨٥٢ قدم أحد عظماء الباليه على مر
الاحيال هسو «أرتير دي سان ليون» كتابه •
الاحترال في تصميم الرقص • متصفا طريقة
سوين تختلف على حد تعبير نفس مؤلفها اختلافا
جوهريا عما سبعا • أنها لا تقتصر على تقديم مجمل
خطوات الباليه إذا أنها تمكن كل راقص مدرب عليها
على أن يفهم من النظرة الأولى دوره الخاص بما
يحمل من خطوات وأوضاع مع الإشارة في الوقت
نفسه إلى الرمن المحدد لكل حركة • والطريقة
عبارة عن خمسة خطوط يضاف إليها خط
سادس لحظ الكتفين • ولم تمت أيضا هذه الطريقة
وفي عام ١٨٨٧ قدم «ألبرت روزن» طريقة
تقوم عليها في كتابه الصادر في أوديسسا
وليسريج Granmatik der Tanzkunst

وفي عام ١٨٩١ صدر لمعلم الباليه بمدرسة
«طرسمورج الشهيرة» فلاديمير ستانوف • كتابه
(أبعديه حركات جسم الإنسان) قدم فيه طريقة
طالما درست في مدرسة البولشوي بموسكو •
والواقع أننا ندين إليها بأعظم أعمال آخر الاساتذة
الفرنسيين في روسيا قراءة ثلاثة قرون • وهو
«ماريوس بيتيا» كالأمة الناعسة أو «بحيره
البحر» • وفي أواخر سنوات القرن تقدم
الفرنسي (جورج بولي) إلى عالم الرقص بطريقة
تستعمل الحروف الأحادية •

وتزايد في القسرون العشرين مع تصميمات
لرقص طرائق التدوين • يذكر من أصحابها :
الانجليزية «مرجوت موريس» عام ١٩٢٨ والفرنسي
«بيير كوتيه» عام ١٩٣٠ بمدرجه الموسيقي
دي السطور التسعة الذي استعمله أرياصيون
كثيرا • وقد سجله سيماثيا الشهير «باليقيه» •

بحث عن

مصانع بعض مصاغنا الشعبي خلال العصور

معلمه ...

درع فيها المصريون إذ تركوا لنا مصاغاً وحلياً يلغ
حد الروعة والجمال .

والمصاغ هو « الحلى » نافعج ، ما يربى به من
مصوغ المعدنيات أو الحجاره وجمعه « حلى » كدلى
أو هو جمع والواحد حلية كصية .

ولقد جاء فى أساس البلاغة للرمحشرى
هو يحسن الصوغ والصياغة ، ولعلامة صوغ من
الذهب والفضة .

وأحاول فى هذا البحث بين سمات وملامح

وأصول مصاغنا الشعبي خلال ما أنتج وما بين
أديتنا من مصادر من أقدم العصور إلى العصر
الاسلامى وما يقتزن به من تقاليد وعقائد شعبية .

الحلى فى عصور ما قبل الأسرات :

وقد نشأ هذا الفن فى مصر بسيطاً متواضعاً
ولكنه لا يحلو من لمحات صية كآى فن فى بدايته
فوجد المصريون فى عصر ما قبل الأسرات (حوالى
سنة ٤٥٠٠ ق.م) كانوا يترقبون بالحلى كالحواتم
والأساور والأقراط المصنوعة من الحجر والعاج
والعظم والحلب المصنوع من الطر والعقيق . وكانت
حاجات المصرى فى تلك الأيام الأولى قليلة بسيطة
... وكان يعد نفسه سعيداً إذا كانت له حلية
ما من معدن النحاس الثمين ، ولم تكن حاجات
روحه أكثر من حاجاته ولم يكن طموحها من هذه
إساحية ليريد عى طموحه ، غير أنها كانت أكثر
إبهاماً فى الترتين بالحزى على اختلاف أنواعه من
عقيق أحمر وحجر الصابون ولازورد .

وحاء فى الموسوعة البريطانية « أنه منذ عصر
مبكر جداً كان المصريون يزبنون أنفسهم بالحلى
الذهبية والفضية لاعتقادهم بأن هذه المعادن تحمل
فى طينها قوى سحرية » . كما « نجد أن الحلى

ان العصور الشعبية مرآة صادقة للمجتمع الذى
تعيش فيه ، فهى تعكس أفكار هذا المجتمع أو ذلك
وثقافته بما حوت من معتقدات وتقاليد وعادات ،
والمواحي المميرة له من مادية وروحية . وتصارى
القول ، أنها بحصلة تعامل كل هذه القوى والعوامل
مجتمعة ، تصاغ فى قوالب تمتع الحواس ، وتبر
المشاعر ، وتعدى انفعائد ، وتقوى الاقنودة وتصل
الحواش الاسابية كافة .

والمصاغ الشعبي أحد هذه الفنون التى تربط
بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً ، فاشكالها وتعبيراتها
تستمد فى كثير من الأحيان من رمزية المعتقدات ،
وأحياناً أخرى من العناصر الطبيعية الموجودة بالبيئة
وأشكالها الفساربه فى جلور تاريخه العريق .

ولو استعرضنا تاريخ الحصارات لوحدنا أن
رغبة الإنسان فى الرين بالحلى وتجميل بها ،
تعبس من أقوى الرغبات نائراً ، وأقدمها عهداً ،
وأكثرها استمراراً ، وأوسعها انتشاراً . ولقد
أحد الإنسان مد أن حببه الله على وجه البسيطة
فى صياغة الأحجار ، ثم المعادن - بعد أن عردها -
وطرقها إلى أشكال رمزية يبدو أنها كانت تشبع
فيه نواحي سحرية بالاصافة إلى التحمل والترين
بها .

ومصر بلدا ذات حضارة عريقة ، بل لعلها
أعرق حضارات العالم وأكثرها استمراراً وموا
وثرأ ، ولقد كان المصريون متقدمين ومتعوقين على
معاصريهم من حيث عناصر الفكر والروح ، وهى
العناصر التى تتكون منها الحضارة ، والتى تتمثل
فى العصور المختلفة ، وكان للدين والعقائد أثرهما
البالغ فى هذه الفنون ، ومنها فنون الصياغة التى



على زين العابدين

التناسل في المرأة من مشابهة ، فقدسها لهذا السبب وصار يتجشم المشاق لجلبها من البقاع البائية لكي يحملها وهو يتوعم انها مادامت في الأصل في الحياة فانها قادرة على أن تحفظه في صحة دائمة وتقيه من الأمراض وتطيل عمره . . ولكن الودعة بطبيعتها صدفة هشة تنكسر لأقل مصادمة وهي مع ذلك تحلب من البقاع البائية . وذلك فكريا لانسان البدائي في أن يصنع ودعا من الحجر . وظل الايمان بالودعة مدة طويلة حتى بعد أن اعتدى المصريون الى الزراعة وأنشؤوا الحضارة . . وكانوا يصنعونها من الحجر والذهب (لوحة رقم ١) بالمتحف المصري تحت رقم ثم بشوالي السنين أو القرون انتقلت ميراث الودعة الى الذهب حتى أصبح المعدن نفسه يصنع على من يحمله أو يحل به صفات الصحة والخلود أو طول النماء . . ويمدو أن الودع ظل يستخدم طوال آلاف السنين التي تلت حضارة البدائي الى الآن في عمل الخلي وبخاصة العهود والأحرمة والأساور الشعبية ، فمن نجد الودع مع الخرز يشكل كثيرا من حلي الرار في مصر .

الخلي في اسرات الدولة المصرية القديمة :

فاذا ما انتقلنا الى الدولة القديمة نجد أحده المؤلفين يقول : « والى جانب عقود الخمر السبطة التي كانت تزود في الغالب بالتمائم ، كان يتحلى الرجال والنساء على السواء منذ الدولة القديمة ، حوالي (سنة ٢٩٨٠ الى سنة ٢٤٧٥ ق.م) » . . بقلائد عريضة تتألف من عدة صفوف من الخرز وتثبت هذه القلائد في مكابها بثقل على شكل « شرابه » يكون حنف العنق . وأعظم نموذج لصنائه هذا العصر الكر الذي عثر عليه في مقبرة الملكة « حنب - حرس » والدة الملك « حور » ، اد يشاهد من بين طرائفه . . . الخلاليل المصنوعة

كانت اهم جزء في ملابس الرجال والنساء على السواء ، ولو لم يكن يلبس اي شيء آخر ، فالشغالة يجب أن يكون لديها حزام عريض من الخرز تنمطق به حول أردافها » .

« والمعروف أن المرأة أشد عناية بالترين من الرجل ، وأن أحرأ الاسنان التي يصي بتزينها ، هي الشعر والأذان والشعاه ، والعنق والأذرع والسيقان ، وأن الاسنان استخدمت العظام والأصداف والودع والأحجار في الرينة حتى عرف استخدام المعادن لاسيما الذهب والعصا التي اشتهرت بصيغاتها الشعوب القديمة كالمصريين والباليين والاشوريين ثم الاغريق والرومان » .

ويسدو أن تقليد الترين بالودع وبعض الأحجار التي أوردنا ذكرها كان شائعا في مصر في عصور سحيقة أقدم من تلك التي تحدثنا عنها . . فادا رجعا الى عصر البدائي حوالي (سنة ٥٠٠٠ ق.م) ، الذي ظهرت فيه حضارة من أقدم حضارات العالم ، نجد الودع (الأصداف) يظهر بكثرة في تلك الفترة ، فقد كان استخدامه شائعا في عمل الخلي ، فقد وجد حول معاصم الرجال والنساء ، وحول حصور الصبيان والبنات وأعضائهم . فالودع والخرز كانا يستخدمان في عمل العهود للنساء والأطفال ، وكان الرجال يلبسون عودا طويلة من الخرمصوع من حجرالاستيكيت (الصابون) المزيج باللون الاحمر . . وكانت الأساور أقل شيوعا ، وكان الودع يحلب جميعه من البحر الاحمر . وقد قيل عنه : « ان الاسنان في العصر الحجري كان من السداحة بحيث كان يعتقد أن الأم هي العامل الوحيد للولادة ، وكان يحبل الأموة بمعناها البيولوجي . ولذلك نظر الى الودعة نظرة خاصة لما فيها وبين عصبو

كانت تصنع من معدن أقل قيمة مثل البرونز أو
البحاس ، وتحقيقاً لاصابة القيم والقوى السحرية
الموجودة في الذهب ، فإن هذه الحلى كانت توشى
بطبقة رقيقة منه .

الحلى في الدولتين الوسطى والحديثة : هـ

أما في الدولة الوسطى (حوالي سنة ٢١٦٠ الى
سنة ١٧٨٨ ق.م) ، فإن ما وصل اليه الصانغ
من الدقة الفنية وعلو الكعب في صه فتدل عليه
المجوهرات التي عثر عليها في « دهشور » . . .
من بينها تاجان لا نظير لهما في حلاوة السبيك
ورقة الدوق . . هذا الى صدريات من ذهب مرصع
بأحجار ثمينة ، وأساور وتعاويد ، وعقود صيغت
من أنس المواد . . وقد ساد في صياغة العقود
استعمال أحجار « الجمشيت » (الأمست) والكرنالين
وكانت تصاغ في هيئة حبات مستديرة مع حبات
الذهب . . ويعتبر هذا العصر القمة في الإبداع
الفني في صناعة الحلى .

وعلى ذكر الأحجار واستخدامها ، « كانت توصع
حجارة حصراء في أنواء الخوتي في العبيد من
الحصارات القديمة ، لاعتقاد هذه الشعوب بأنها
تحتوي مادة تهب الحياة وتجدها . ان هذه الفكرة
القديمة من الأحجار الخضراء مازالت موجودة ولكن
في شكل تناوله التعديل . وحي هذه الايام فإن
الاعتقاد الشائع في ايران والهند ، أن الجاد Jade
له قوة حماية لانسسه من أمراض القلب ، وأن
الغيروز (التراكور) يدفع عن صاحبه الخطر . .
وقد ظهرت بين فترة وأخرى أفكار تقول باقتراض
مختلف الأحجار الكريمة وإرتباطها بعلاقه
سحرية بمختلف الجحوم ، وتلبس هذه الأحجار
استحلاباً للحماية خاصة من هذه الجحوم .

« وحتى المعادن فإنها لم تسج من مثل مسده
التأويلات ، والعبارة الآتية توصح مثل هذه
الاعتقادات في الهند : « هؤلاء الذين يلبسون
المصوغات الذهبية يعيشون طويلاً في منازل
الآلهة » . وهذه المعتقدات لم تكن مقصورة على
الهند وحدها .

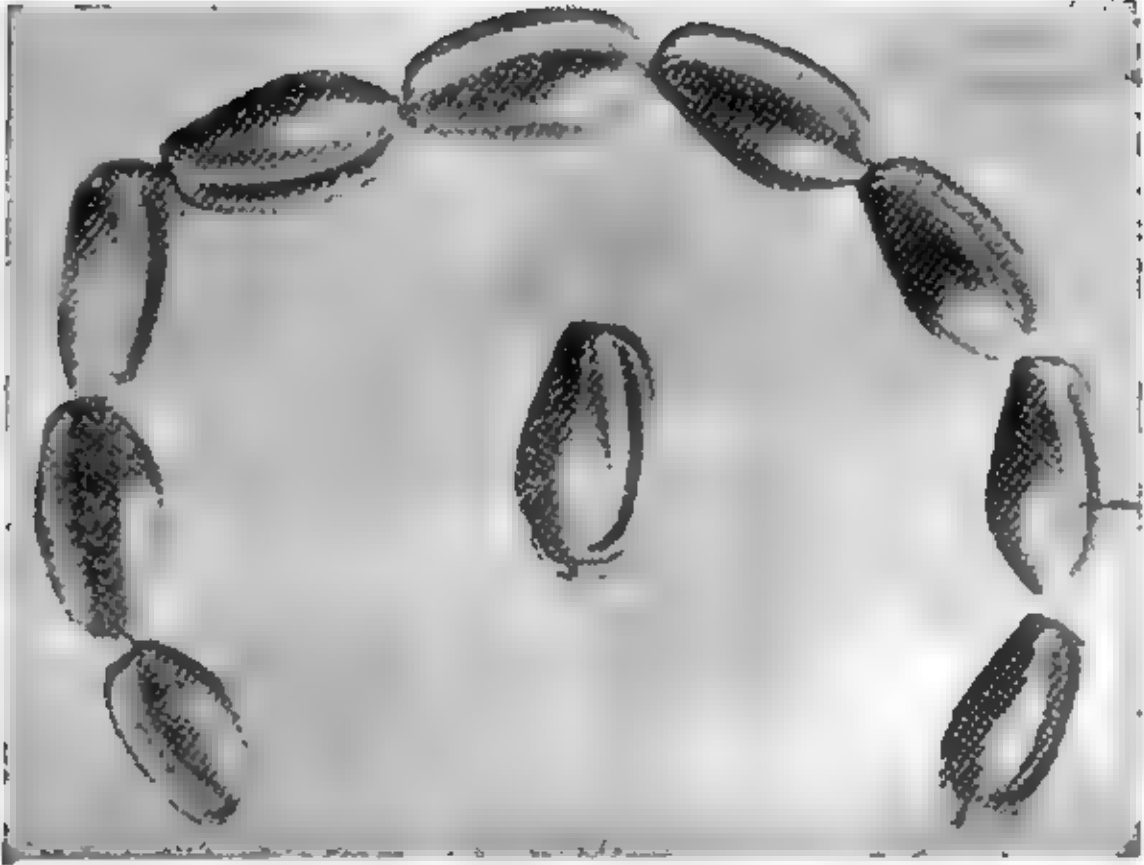
وعندما يعود الى الدولة الوسطى نجد « أن
الصياغ المصريين قد استخدموا أغلب العمليات
الفنية والصناعية المعروفة للوصول الى هدفهم .
معداً استخدام الميا على المعدن ، فإنه يبدو عريفاً

من العصمة ، والمحلة برسوم على شكل دباب صحن
والمرصعة بالغيروز ، واللازورد ، وتعد من المعاني
التي يفخر بها فنان أى عصر من عصور التاريخ » .

وعندما نستعرض صناعة الذهب نجد أنه « قد
بدأ عمل الصياغ القدماء منذ أن بدأ تاريخ الأسرات
في وادي النيل (حوالي سنة ٣٤٠٠ ق.م) فإن
الأساور الأربع التي عثر عليها في مقبرة الملكة
« زر » هي أول ما يطالعنا عن مهارة صانع الحلى
المصرى ، لذلك كانت لها أهمية في تاريخ تلك
الصناعة الجميلة . وأهم ما تلفت النظر في هذه
العنقود الجميلة ، أنه ليس فيها ما يمله النظر . .
ويرجع الفصل في ذلك الى عدم استعمال مادة
واحدة ، إذ كان وقتئذ الذهب والغيروز يستعملان
و . . وتدل الاشكال المصنوعة من الأول في هذا
الحين . . على أن صياغ هذا العصر كانوا قد
تقدموا في صياغتهم ومنهم في زمن قصير جداً «
(لوحة رقم ٢) بالتحف المصرية .

« على أن هذه المهارة في الجرف الدقيقة لم تكن
وقفاً على فنانى الملوك وصناعهم بل وجدوا كذلك
ما يشهد أن عليه القوم ومتوسطى الحال منهم كانوا
يصنعون لأنفسهم مصوغات تعد من فرائد الفن
المصرى حتى الآن . وقد جادت الصنعة بالعثور
على حجرة دعى لم تسمى لسيدة يدل قبرها على أنها
من أصحاب اليسار وإن لم تكن من عليه القوم . .
وكان أول ما لفت النظر عند رفع عطاء اثنا بورت ،
الناج المصنوع من الذهب الوهاج الذي كان يحيط
برأس تلك السيدة . . وعثر حول رقبة هذه
السيدة على قلادة جميلة الصنع من الذهب تحوى
على حسيين قطعة كل منها يمثل حسياء . . ومن
المحتمل جداً أن كلا من هذه القطع كان يعدنعويده
يرمز بها للاله « بيت » ، وأن السيدة . . كانت
ترغب في حماية هذه الآلهة . . وعثر على قلادة
أخرى حول رقبة هذه السيدة . . وتتألف من
محسين من الذهب بينهما حبات من الذهب والخرز
وقد وجد مع هذه القلادة ست قطع من البرنز
الموشى بالذهب كل منها على شكل حرف النون
المصرية أى كموج الماء وهنّه كانت تنظم على
مسافات متساوية في وسط القلادة » .

ويبدو أن أفراد الشعب كانوا ينفجون نفهم
ملوكهم وعلوهم في صنع حلّهم ، وبخاصة
العاديين منهم ، كما يمكن أن نستشف ، أنه في
حالة تعذر عمل هذه الحلى من معدن الذهب الثمين
والذى يصغى على لابسها صفة الخلود والبقاء ، فإنها



عقد من الكودع المصنوع من الذهب من عصر الاسرات

أو الذهب ، ولكل رحن خاتم في أصبعه ولكن امرأة قلادة تزين عنقهها » . كما « أصبحت الاقراط في عهد الأسرة الثامنة عشرة حلية لا عسى عنها . فكان لكل شخص أن تحرق أدبه لتحلى بقرط ، ولم تحتصن بالاقراط النساء والعتيات ، بل كان يتحلى بها أيضا الرجال والعتيان . وكان الرجال والنساء على السواء يزينون أحسابهم بالأساور والخواتم والاقراط والقلائد من الحرز والحجارة النفيسة » .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى الحلى المصنوعة من أنواع الحرز وتسلسلها في الأحقاب التاريخية نجد « أن الحرز كان يصنع من عدد كبير من مختلف المواد ، الطبيعية ، والصناعية ، يدخل في ذلك العظم ، والحرف ، والمادة المصرية القديمة الرقواء frit ، والرجاج والمواد المرجحة (الكواتز) وحجر الصابون) ، والعاج ، والمعادن (الذهب والفضة والذهب الفضي والحاس) ... والأحجار

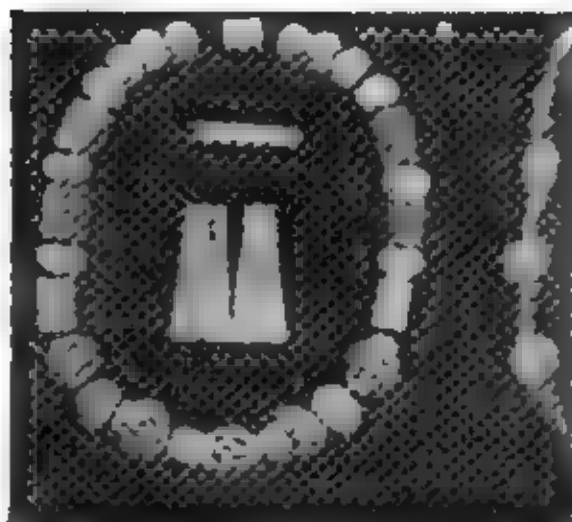
أهم لم يستعملوها حتى عصر متأخر . إلا أنهم استعملوا (حلانا) معدنية مماثلة لتلك المستخدمة في المينا المحزنة بالسلك (الكوارويه) ، وملثوها بالأحجار الكريمة أو شبه الكريمة أو الأحجار المرجحة (أى كاطارات تحيط بالأحجار) . وقد ارتقوا من طعيم هذه (الحلانا) الذهبية بالعظم الرخامية والحجارة إلى أعلى درجات الكمال (لوحة رقم ٣) . « كما قاموا بإشغال الحبيبات الدقيقة « القطر » وأندعوا في ذلك أيما إبداع ، ولا شك أن الإعريق قد اقتبسوا طريقة الحبيبات هذه من المصريين وذلك عن طريق الفينيقيين » . (لوحة رقم ٤) . وقد تلاشت هذه الطريقة الآن

ونجد في الدولة الحديثة (حوالي سنة ١٥٨٠ إلى سنة ١٠٩٠ ق.م) « حيث عم الرجاء البلاد وزاد ثراء أهلها ... فأصبح الثرين بالجواهر هواية المصريين لا تخص الطبقات الموسرة وحدها ، فكان لكل كاتب أو تاجر خاتمه المصنوع من الفضة

كما أصبحت ألوان أخرى إلى الألوان الأصلية السائد استعمالها ، التي كانت من درجات الأزرق والأحمر ، كما استحدثت العديد من الوحدات أو التماذج الجديدة ، بلغت حوالي مائتين وخمسين وحدة ، عرفت كدلائل وحلي صغيرة وكانت تترى هنا وهناك وترصع بها العقود بخوار الخرزات العادية والجمال (الجمالين) . وقد أوضح « نترى » في أحد أبحاثه هذه الوحدات أو الحلي الصغيرة (التماثيل) التي كانت تنظم في أغلب الأحيان ، وكانت تمثل أجراء من جسم الإنسان مثل الأيدي والعيون ، وبعض أنواع الحيوان والطير والسمك ، ورموز أخرى انتكرها خيال المصري القديم ، وكانت تصنع من مواد ومعادن مختلفة . ويضيف ترسيغال قائلا

« أن كل نموذج أو وحدة زخرفية ، تستخدم في تكوين هذه الحلي ، كانت دائما ترمز إلى معنى خاص - ومن الأشياء أو السادج المعتادة منها ، الجمل (الجمال) الذي كان يرمز إلى معنى بحث الموتى ، والصقر ذي الرأس البشري الذي كان يمثل وحدة الجسد ، والمعس والروح والقلب » .

وهذه الوحدات والحلي الصغيرة أو ماتسي « بالتماثيل » يبدو أنها كانت تحمل ما يعتقد فيها الإنسان الشعبي في مصر في ذلك الوقت ، من صفات سحرية ، وما تحققه له من حماية وماتخلده له من نفع أو خير . وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين : « وكان مما احتضن السحر به في العصر المتأخر صناعة تماثيل وشواهد صغيرة ، كانت تقام في البيوت أو تعلق في الرقاب حماية من مختلف أنواع الحيوانات الشريرة . . . وتقرن هذه الأشكال ، التي هي من عمل الدولة الحديثة . . . بالتماثيل العديدة التي حاول الإنسان وعاية نفسه بها منذ زمن قديم . وكان بعد حماية حينئذ ذلك الجمل الصغير ، عقد به عدد معلوم من العقد « فمثلا » أحداها في المساء وأخرى في الصباح حتى يتم منها سبع عقد » . وكان من هذا القبيل كذلك أن تنظم سبع حلقات من الجمل وسبع حلقات من الذهب في سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد . وكان من الممكن أن تصاف إلى هذا أيضا وسيلة خاصة ككتيس صغير فيه عظام فأر ، أو كخاتم نقشته عليه صورة بد تمساح (رسم رقم) ، أو كلوحة صغيرة عليها طائفة من صور الآلهة ، أو أي علامة أخرى مما يجلب الحظ » . « ورسم اليد والعين كانوا يستعملونه لابعاد الشر والجسد وجلب الخير



الجزء الأيسر
الخرزات الكروية المزخرفة بوحدة من السلك على سطحها

الجزء الأيسر
الهزات الذهبية الكروية الشكل المشعولة بالسلك المشبك التي استخدمت في المعاصغ الشعبية في الأسرة التاسعة عشرة وكذلك يرى الخرزات السداسية

(وكانت تلوون عادة) . . . وإذا كان من المحتمل أن هذه الأشياء ، قد استعملت أحيانا كحلي فقط ، فقد كانت تلبس في الأغلب كتماثيل ، وعلى ذلك يمكن القول على وجه التحديد بأن أقدم خرزات كانت تستخدم كتماثيل . . . ولا يزال الخرز الأزرق شائعا في مصر لأن كتماثيل للاطفال والحيل والحير وللسيارات أيضا » .

ويقول ترسيغال « ربما كان من أروع الأعمال الفنية المصرية . . . أشغال الخرز والتماثيل من الجمل والقشاني ، التي يبدو أنها كانت تكون الحلي الأساسية لمعظم الشعب . . . وهذه الخرزات ، التي كانت ترحج باللصوين الأزرق والأحمر ، كانت تصنع على أشكال ونماذج شتى ، فلم نذكر لناحد شكل حبات الخرز المعادة فقط ، بل كانت تشكل على هيئة . . . صقور وأصدا . . . وحلاد ، وكانت تنظم معها حبات (خرزات) الذهب المحوفة . . . » .

وفي « عهد الأسرة الثامنة عشرة » الدولة الحديثة (بلغت أشغال الخرز أعلى درجات الكمال ،



اقراط بشكل دائري محذب في أسلاك شبكة واخرى مصممة (سبائك)



قرط عبارة عن طوق من الفضة في وسطه شريحة مشغولة بسبك مغول من القرن الثالث الميلادي

واحدى هذه الاواني كبيرة الحجم جدا . وفي الأسرة الثانية والعشرين يوجد قابوت من الفضة وأربعة توابيت صغيرة للآشياء (كانوبية) عثر عليها أيضا سنة ١٩٣٩ ، وكل هذه الآثار معروضة بالمتحف المصري .

غير أن المؤلف يعود ويقول : « ولم تستعمل الفضة بكثرة في الحلي الشخصية الا عندما أصاب مصر الفقر تحت الاحتلال الروماني ، اذ ان معظم الذهب كانت تستمره الضرائب الى خارج البلاد » . وهذا لا يتعارض مع فكرة بداية استخدام الفضة في عمل المصاغ الشعبي - نظرا لرخيصتها عن الذهب - منذ الأسرة التاسعة عشرة وازدياد هذا الاستخدام وانتشارها بعد ذلك وبخاصة في فترة الاحتلال الروماني .

والسعادة وكان لايروريس وحده مائة نوع وأربعة من التماثيل » .

واذا عدنا الى الحديث عن استخدام الذهب والحلي الذهبية فيبدو أنها كثر في الدولة الحديثة ، كما تميزت بالفحامة والتنوع ، وبخاصة حلي ومصاغ الملوك والملكات في ذلك العصر ، اذ استخدم الذهب بوفرة وبألوان عديدة ، وبرز مثال على ذلك كنز وحلي الملك توت - عنخ - آمون من الأسرة الثامنة عشرة . ويقول أحد المؤلفين عن هذه الحلي : « لقد كشفت كمية الذهب التي عثر عليها في مقبرة « توت عنخ آمون » عن كل شيء يتعلق بعمل صانع الحلي . ويكاد لا يوجد ما يستلقت النظر في الحلي الشخصية للملك من خواتم واساور ، لأنها لم تبلغ من القدرة ما بلغتة امثالها في الأسرة الثانية عشرة ، والكثير منها يبدو وكأنه قد صنع لمجرد اظهار الغنى والثراء » . ثم يضيف : « ولقد ظل الترصيع بالاحجار وغيرها للمخللا الذهبية (كاطارات ذهبية تحيط بالاحجار) التي تشبه طريقة المينا المحجزة بالسلك (الكلوآزونية) مستعملا حتى نهاية الدولة الحديثة ، وأروع أمثلة بعد الأسرة الثانية عشرة هي ما عثر عليه في مقبرة « توت عنخ آمون » .

وعندما نتكلم عن الفضة واستخدامها في صنع الحلي منذ أقدم العصور ، نجد من يقول . « لم تستعمل الفضة الا قليلا في العصور الباكورة القديمة نظرا لتدريتها ، ولهذا السبب فانها كانت أكثر قيمة من الذهب » . واستمر هذا الوضع حتى توسعت مصر في الأسرة الثامنة عشرة فاستوردتها بكميات كبيرة حتى أصبحت رخيصة نسبيا . ومع ذلك فانها لم تكن مألوفة في صناعة الحلي الشخصية في عصر الأسرات « . الا أن « بترى » يحددنا في أحد أبحاثه عن آثار العامة ، عن عقود يستخدم في نظمها خرزات كروية من الفضة المصنوعة بطريقة السلك المشبك المعنوح (Net work) منذ الأسرة التاسعة عشرة .

وهذا يدعو الى الاعتقاد بأن الفضة أصبحت معروفة في مجال الاستخدام اليومي لعمل المصاغ في مصر ابتداء من الأسرة التاسعة عشرة . كما يرى أسلوبيا جديدا في صنع الخرزات المعدنية . والأمر الذي يعزز الاعتقاد بتوافر الفضة ، هو ما ظهر منها في « الأسرة الحادية والعشرين » ، فقد وجد بتأسيس قابوت من الفضة ، وتوسع اوان ،

اد استخدم في نظمها حبات كروية مجوفة من الذهب ملحوم على سطحها وحدات وخرفية من السلك الدقيق (لوحة رقم ٥ شكل رقم ١) وهو أسلوب - كما يقول « بترى » - حل محل أسلوب الحُرَزَات الكروية المصنوعة بطريقة السلك المشبك net work الذي ظل مستخدماً حتى الأسرة الثلاثين .

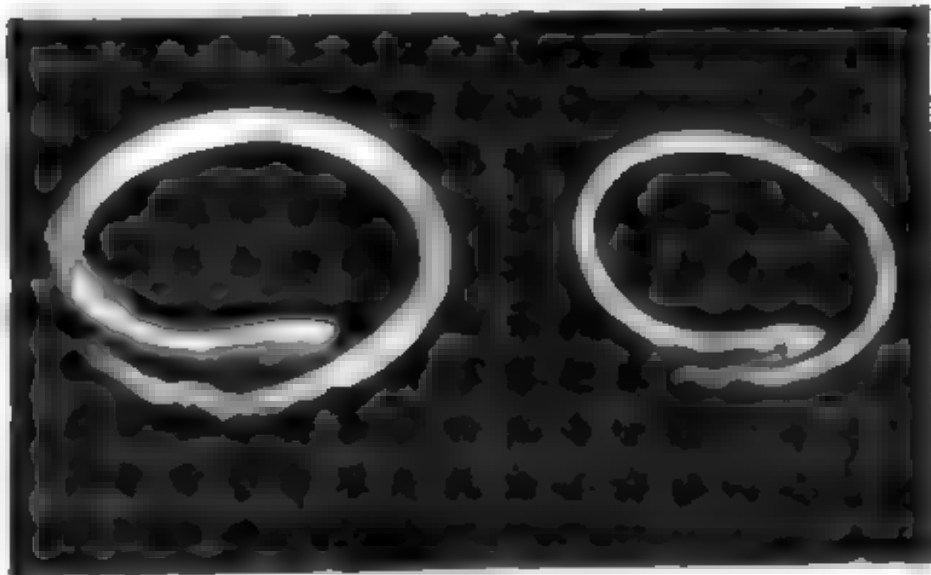
ويمكننا أن نذكر في هذا الصدد أن الحُرَزَات الكروية المشكَّلة بالسلك المشبك لها قرائن تزداد الآن ، حيث يوجد منها نماذج معروضة بالمتحف الأثولوجرافي ، (لوحة رقم ٥) وستناولها بالتوصيف والتحليل فيما بعد . وقد يكون لذلك النماذج من المصاغ الشعبي صلة بما أورده العالم الأثري « بترى » .

كما ظهرت طرز ، يحتمل أن تكون جديدة من الأقراط الشعبية المصنوعة من الفضة أو النحاس أو البرونز ، منها ما هو عبارة عن حلقة مفتوحة ، في أحد طرفيها (بكلة) بشكل كروي مجلبب تكون أحياناً من أسلاك مشبكية ، وأخرى تكون أخشن صناعاً ، فتكون فصصته آسبأكه [وهذا من العصر البطلمي المتأخر (لوحة رقم ١ شكل ١) . ولها شبيه الآن في مصاغنا الشعبي والسلاسل أيضاً ، كانت شائعة في عصر البطالمة ، وكانت ذات أشكال مختلفة ودقة

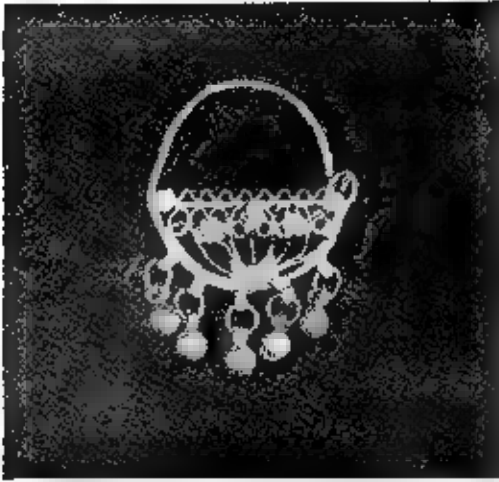
وفي العصر المصري المتأخر ، وكذلك في العهد الفارسي ، وحتى نهاية الأسرة الثلاثين (سنة ٣٣٢ ق م) ، « تنقسم حتى هذا العصر بعدم الدقة والاهتمام ، ولا يبدو فيها من إتقان الصناعة الحقة إلا القليل » . كما أخذ الحرر الرجائي في الانتشار واستعمل في العقود والحلقات الشعبية ، وكان قد دخل في حيز الاستخدام منذ الدولة الحديثة . كما استخدمت حُرَزَات كروية مشكَّلة بالسلك المشبك وأخرى مسندمة الشكل مصنوعة من العضة في عمل العقود الشعبية في عهد الأسرة الثلاثين ، (لوحة رقم ٥ شكل ٢) .

أما في العصر البطلمي (سنة ٣٣٢ الى سنة ٣٠ ق م) فقد « تقدمت صناعة الحلقات » . تقدمت كثيراً ، وأسهم في ذلك المصريون والأعريق ، وكان شأن الأعريق في مصر كشأنهم في أي بلد آخر اتصلوا به بأساليب الحضارة الرفيعة وقد اقتبسوا أولاً فن الصناعة الوطنية ، وتعلموا ما لم يكونوا يعلمونه ، ثم أخذوا بعض المظاهر والأساليب الزخرفية ، حتى استطاعوا صنع كل ذلك بالصيغة الأعريقية » .

ويحدثنا « بترى » عن مصاغ هذا العصر ، فقد قام بتصنيف بعض المصاغ الذي وجد ضمن آثار العامة ، ويستخلص من هذا التصنيف ، أنه ظهر أسلوب جديد في صناعة العقود الشعبية ،



اسودتان من طراز الثعبان من المصاغ الشعبي الحالي



قرط العبدش الذي يشبه القرط الشعبي في القرن الثالث

الرومانية . وراها هما كاسلوب جديد في صناعة الأساور ولكن من مصلدين رخيص هو البرونز . أما الاقراط فقد وصف « بترى » أيضا أحدها ، وهو من طراز جديد على الأرجح ، ويحتمل أن يكون من القرن الثالث الميلادي ، وهو عبارة عن طوق من العضة ، في وسطه شريحة مشفولة بسلك مفتول بشكل متعرج . وفي جره الأسفل . مركب به حررات من الكرنالين ، والراحح الأحصر ، وقصة ملبسة بالزجاج ، (لوحة رقم ٦ شكل ٢) . وهو يشبه القرط الشعبي الحالي المسى «العبدش» ولعله أصل القرط المذكور « (لوحة رقم ٩) » .

وعلى ذكر الحرز الزجاجي ، « فان العصر الروماني اشتهر بصناعة هذا النوع من الحرز ، وكان يدخل في تشكيل كثير من الحلي الشعبية ، وقد وجدت عدة آلاف من الحرز المصنوع في هذا العصر . وكانت تصنع أيضا خرزات من العاج والخزف ، غير أن الحرز الزجاجي كان أحب إلى النفس ، وأكثر شيوعا لما له من تعدد الاشكال والألوان . وكانت بعض الخرزات تصنع بنفس الأسس التي كان يصنع بها زجاج ملبثودي ، وبعضها الآخر كانت تعلب بخطوط وبنقط بشكل جديد وعجيب حقا » .

كما استخدمت تائم عبدينة في العصر لروماني (الوثني) ، منها ما هو على شكل هلال ، صم من العضة ، والقصة المخصصة العيسار (واطية) ، والراحح الأبيض والازرق المنقط بنقط

الصمغ . وقد وصف « بترى » إحدى السلاسل المركبة التي تتكون من ثلاث سلاسل جمعت معًا بواسطة سبك ذهبي مستقل أدخل خلالها كسبيج اللحمة ليسر بطريقة لولبية وسط المدلة كلها ليكون سلسلة واحدة . وكذلك يرى الأساور ذات شكل الشعيان منتشرة في هذا العصر ، (لوحة رقم ٧) وهي بالمتحف المصري تحت رقم التي يبدو أنها امتدت إلى العصر الروماني حيث أن كثيرا من المراجع وكذلك سجلات المتحف المصري نشر إلى ذلك ، من يمكن القول أن لها شبيها في مصاعب الشعبي الآن (لوحة رقم ٨) .

كما اهتم المطالمة « بالاحجار الكريمة في عهد بطليموس الأول (٣٢٣ - ٢٨٨ ق.م) . بدأت حركات الكشف في البحر الأحمر ، ويسبب إلى قائد أسطوله (فيلون Phelon) كشف جزيرة الرمررد . واشتهرت المنكة كليوباترا (٦٩ - ٣٠ ق.م) بمجموعاتها وقصرها المصنع بالاحجار الثمينة . وقيل لها قدمت إلى دوى الخطوة لديها صورتها منقوشة على أحجار كريمة من شواطئ البحر الأحمر في منطقة كانت تشكل ثروات المراعنة . والمدير بالذكر أن فن النحت على الجواهر والاحجار الكريمة قد ازدهر في الاسكندرية التي كانت تعثر أكبر مركز للجواهر والاحجار الكريمة » .

الحلي في العصر الروماني القبطي :

فإذا ما انتقلنا إلى العصر الروماني (سنة ٣٠ ق.م - سنة ٦٤٠ م) وحدا انتشار الفضة والمعادن الرخيصة مثل البرونز تستخدم في صنع الحلي الشعبية ، وذلك نظرا لما أصاب مصر من الفقر تحت الاحتلال الروماني ، كما سبق الإشارة إليه . إلا أن هذا لم يمنع « استمرار صناعة الذهب ، كما انتشر استعمال العملة الذهبية حتى الواحات الغربية في هذه الصناعة » .

ويصف « بنري » بعض أنواع الحلي المنتمية إلى العصر الروماني ، ومن هذا الوصف نستخلص ما يرجع قهر الشعب . واستخدامه لفصاة التي كان أعدها من عيار محقق (قصة واطية) مع بعض المعادن الرخيصة مثل النحاس والبرونز ، كما يعرض لنا أساور من البرونز مشكلة من لاسلاك المجدولة والتي مازالت مربة إلى الآن ، وهذه الطريقة كانت شائعة في أشغال الذهب



تتمثل مشكلة في المواد المختلفة وهي شكل الهائل ويرجع قدمها إلى الأسره الثامه عشر والهمه الكثره التي يتوسطها الصليب في العصر القبطي وهي مصنوعة من البرونز

الداخلية شكل صليب * وهذه الاقراط مشغولة غالبا ، بطريقة السلك المشبك Net wrk ويظهر أن هذه الاقراط ترجع الى القرن السادس الميلادي ، (لوحة رقم ١١) ، ويبدو أن هذه الطريقة قد شاعت في صناعه المصاغ الشعبي في العصر القبطي ، ومن المحتمل أنها الطريقة التي تطورت ، وأصبحت معسروقة بطريقة (الشفتشي) وشائعة في صنع كثير من مصاعنا الشعبي منذ مدة طويلة .

كذلك يوجد بالمتحف القبطي ، أحد الاقراط الذهبية وهو على شكل عمود الصب ، وهو أيضا من الرموز المسيحية ، (لوحة رقم ١٢) ، ويبدو أن الذهب كان نادر الاستخدام في ذلك العصر ، إذ يقول أحد علماء الآثار ، « تدل الحل في هذا العصر على فقر الشعب ، إذ كانت الأساور والعقود تصنع من الفضة أو من معدن رخيص » .

أما الأساور فقد صنعت من الأسلاك المجدولة كالطراز الروماني السابق وصنعها إلا أنها تنتهي بر (ير) بشكل مكعب أشر في طرفيها ، كما أن هناك أساور قبطية شعبية عبارة عن حلقة عادية (سادة) ولكنها تنتهي في الأخرى بزرين مشابهين للطراز السابق .

حمراء على الدايير ، ومن البرونز ، وذلك للحماية ضد العين (المطرة) والسحر ، واستعملت كدلايات تنظم وتعلق في العقود ، (لوحة رقم ١٠)

وهي العصر القبطي (البيروطي) - الذي يعبر امتدادا للعصر الروماني - وكانت المسيحية قد دخلت إلى مصر حوالي سنة ٦١ م على يد مرفص الرسول ، وانتدات في الامتشار بعد ذلك ، وكان أفراد الشعب هم أول المؤمنين بهندته الديانة ، ولكنها لاقت معارضة شديدة من أناطرة الرومان الوثنيين ، إلى أن اعترف بها الامبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيروطية في القرن الرابع الميلادي ، فانتشرت انتشارا كبيرا . ولقد تأثرت الفنون والحرف الشعبية بالديانة الجديدة ، ومنها مصاعنا الشعبي في تلك الفترة ، فقد ظهرت رموز الديانة المسيحية في هذه الفنون ، وأهم هذه الرموز ، الصليب الذي رسم بأشكال عديدة ، والأسماك ، والحيوانات الوديفة ومنها الحمام . وأوراق الكروم وعناقيد العنب ، ومناظر الرسل وانفدسين . وقد تحدث « نري » عن الاقراط الشعبية المعطية ، التي كان أغلبها يصنع من الفضة على هيئة دوائر (دائرتين مثلا) داخل بعضهما ، وتكون الخارجية نافضة قلبا من أعلى ، مكان الدبلة ، وتحمل المسافة بين الدائرتين شريط متموج من السلك ، كما يعمل داخل الدائرة

كما استخدمت عدة تماثيل ، وجرى إحداها على شكل الهلال السابق معرفته في العصر الروماني ، إلا أنها ظهرت في العصر القبطي بإضافة الصليب ، رمز الديانة المسيحية ، في وسط الهلال ، وقد صنعت من البرونز ، (لوحة رقم ١٠) .

حل العرب وتغاليدهم قبل الإسلام :

بعد تقديم هذه النسخة عن المصاح الشعبي في العصر الروماني والقبطي تنتقل إلى الحديث عن المصاح الشعبي في شبه الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام (الجاهلية) لما له وما للعرب وعقائدهم وتغاليدهم من أثر كبير على مصاحا الشعبي في العصر الإسلامي ، بل وربما إلى الآن . وقد يبدو أن العرب لم يعرفوا مصر إلا بعد فتحها ، ولكن هناك من الأدلة ما يشير إلى معرفتهم لمصر ، بل وإقامتهم فيها قبل الإسلام بزمن طويل . بعد حاء كثير منهم للاتجار في أيام الجاهلية ، نذكر منهم عمرو بن العاص ، وعثمان بن عفان ، والمغيرة بن شعبة . كما وفد إلى صمد مصر منذ أقدم العصور كثير من التجار العرب وذلك عن طريق البحر الأحمر ووديان الصحراء الشرقية حتى أن المؤرخ والجغرافي اليوناني « سترابون » المتوفى نحو سنة ٢٥ م . قال عن مدينة قفط في الصعيد أنها مدينة نصف عربية . ويقول ناحت ، في هذا الصدد : « وقد كانت للعرب الجنوبية جناليه مقيمة بمصر ، بقيت محلصة لقوميتها ، محتفظة بأجديتها تكتب بها ، وتعتبر تجارتها كما يظهر ذلك من كتابات من أيام « بطليموس » كتبت حوالي سنة ٢٦٣ ق م . وهي كتابة قصيرة ولكنها ذات أهمية كبيرة لأنها تحدثت عن وجود العرب الجنوبيين في ذلك العهد السحيق ، وعن وجود صلات تجارية ربطت بين مصر وجزيرة العرب من البر والبحر » .

ويعرف عن العرب في جاهليتهم أنهم كانوا وثنيين . ولهم اعتقاد كبير في السحر « والحماثل » وفيها « التماثيل » ومعدها « التميمية » وهي عبودة على هيئة قلادة من سيور تصمم خرزا ، وقد تكون خرزة واحدة تستعمل للصبيان والنساء في الغالب اتقاء النفس والعين . فإذا كبر الطفل ارتعب التميمية منه ، لأن التماثيل في نظريهم مقصدة للرحال ، فهي نوع من الريبة . ثم إن الرجل لا يخشى عليه من النفس والعين ، وله مقاومة لا تكون عند النساء والصبيان » .

« والكلام عن الحماثل يدفعنا إلى الكلام على إصابة « العين » ، فقد كان للجاهليين رأى وعقيدة في « العين » وفي أثرها في الحياة ، حتى أنهم حصصوا أكثر الحماثل بأوقاية من أثرها ورد فعلها ، ويقولون لأثر العين وإصابتها : « العين » و « النفس » و « السعة » و « النظرة » ، وقد يخصصون « النظرة » بإصابة عين الجن . أما الرجل الذي تصيب عينه فيقولون له : « عاثر » و « معيان » و « عيون » . وأما المصاب ، فهـ « معيون » و « مسعوع » و « متعوس » . ويقولون له « نفس تنفس » ، و « منطور » . وقد خصص بعض علماء اللغة « السعة » بالضربة التي تصيب الإنسان من الشيطان » .

« والاعتقاد بأثر العين وإصابتها ، اعتقاد عام بين جميع البشر ، وتكاد تجد له كلمة خاصة في كل لغة من اللغات ، وعقيدة بعض الناس أن إصابة العين قد تؤدي إلى الهلاك والموت . ولخطر هذه الإصابة وأهميتها ، تمن الناس في ابتداع وسائل الوقاية منها وبلاحظ أن الناس تكادون يتفقون فيما بينهم على أن إصابة العين لا تنتج الا شرا ، وهي لا تكون في خير مطلقا ، بينما جعلوا للأرواح عملين ، خيرا وشرا » .

« والحماية النفس من العين ، استعملت الحرز والتعاوية والرقى ، ومن الحرز التي استخدمت في حماية الأطفال من إصابة النفس « الكحلقة » ، وهي خرزة سوداء تجعل على الصبيان لدفع العين عنهم . و « القبلة » ، وهي خرزة بيضاء تجعل في عنق الفرس من العين » .

و « للحرز عند الجاهليين وعند الأعراب حتى اليوم ، أهمية كبيرة في السحر ، وفي دفع أذى الأرواح والعين ، وفي السمع والحب وأمثال ذلك . ولما كانت الحرز فصائل وأنواعا ، فقد خصصوا كل فصيلة باسم معين ، وجعلوا لكل قسم وصنف أثرا خاصا يمتار به عن بقية الأصناف الأخرى . قالقوله مثلا الحرز التي تحب المرأة إلى روحها . . « واليخيلب » قيد رجوع الرجل بعد الغراء وهي اكتساب عطفه بعد وقوع بعصه . و « الحصنة » ، وهي خرزة للدخول على السلطان والخصومة تجعل تحت الخاتم أو في رد القميص أو في حائل السيف . و « العطفة » هي خرزة تجعل العطف لصاحبها » .

« وقد كان الجاهليون يعلقون الخلى والجلاجل على اللديغ ، يفعلون ذلك لاعتقادهم أنه يفيق بذلك ، فلا ينام . ولو نام ، سري السهم في جسمه ، فمات . وذهب بعضهم الى ان تعليق الخلى الذهب على اللديغ يبرقه من الله » .

واسمرار تلك العادات والتقاليد الجاهلية الوثنية ليس غريب ، فقد حدث مع بعض اصحابنا ومهم فاج مصر ووالدها « عمرو بن العاص » ، ان كان حاتم على شكل ثور . وكان الثور رمزا لاله القمر الذي كان يصد في شبه الحرية العربية أيام الجاهلية على الرغم من أن الاسلام كره رسوم ونميش الكائنات الحية ، لما في ذلك من التشبه بالمشركين . ولكن سرعان ما تحجب المسلمون نقش رسوم الكائنات الحية على أحتامهم ، وإن كنا رأينا الوالى قرعة بن شريك كان لا يزال يتخذ في عام ٨٨ هـ حاتما عليه رسم ذئب ، وهذا الحيوان يرجع أيضا الى « الطوطمية » والاعتقاد بالطوطم ، الذي يعنى اعتقاد جماعة بوجود صلة لهم بحيوان أو حيوانات تكون في نظرها مقدسة ، وهذا الشكل من الديانات أو الاعتقادات كان أيضا موجودا بين أهل الحرية العربية قبل الاسلام ، وقد تسمت كثير من الطون والعشائر - بأسماء حيوانات منها : كلب ، ودثب ، ودب ، وسلجدة ، ونسر ، وتعلب ، وهر ، وثور ، وغير ذلك من أسماء حيوانات تختلف بحسب اختلاف المحيط الذي تكون فيه عدة الطواطم .

وهناك من يقول : « كان عرب الجزيرة (باستثناء أهل اليمن) قبل الدعوة في مرحلة من البداوة باعدت بينهم وبين مظاهر المدينة المتروفة كاستخدام الخلى الثمينة للزينة ، حتى أن ما كان يصل منها الى أيدي أهل مكة والمدينة لم يكن يقدر قدره ويعرف له قيمة فية » .

وإذا بحثنا عن أهل اليمن في ذلك الوقت لوحدنا أن التجار اليمانيون كانوا من أشط الرحالة والتجار المتقلين ، يشتررون الأحجار الكريمة من الهند ، واليشب والعقيق من أفريقيا الشرقية ، وكانوا يقومون بدور الوسيط بين التجار المصريين ورملائهم في الهند .

وكان اليمانيون عريقى الحصار ، وقد بلغ تروهم المادى وتذوقهم للجواهر والأحجار الكريمة

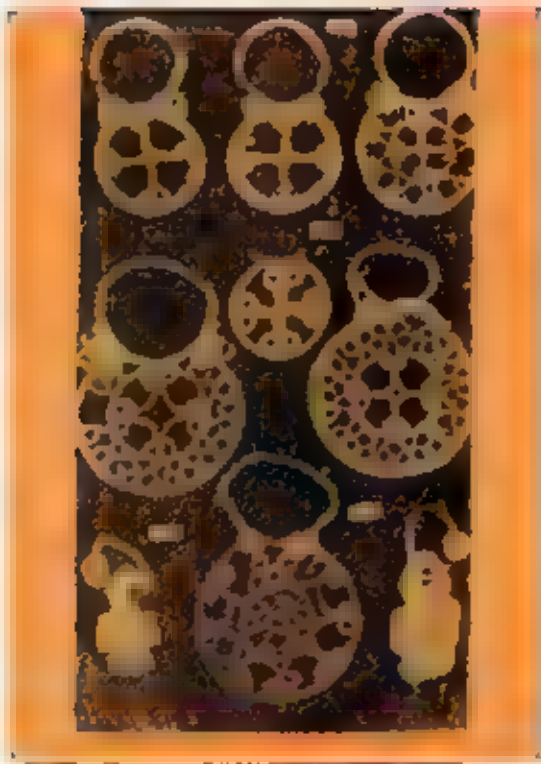
ما جعلهم يعلقون على أفاريز منازلهم وأبنائها صحنات الذهب مرصعة بالجواهر . وكانوا يبدلون في تزيين قصورهم أموالا طائلة صرفوها في تحميلها بالذهب والفضة ، والعاج والأحجار الكريمة . ونقت الملكة بلقيس - في جمالها وتذوقها للجواهر والأحجار الكريمة ، وجميعها لها ونريها بها - مصدر وحى للسانين في العرون الوسطى ، وموضوع قصائد الشعر مدى الزمن .

هذا وقد « اشتهرت شبه الحرية العربية بالجواهر والأحجار الكريمة كالجمشت واليدور ، والعقيق الأحمر والأصفر ، والجرع وغيره ، انصف الى ذلك لؤلؤ البحرين » .

وعلى ذكر لؤلؤ البحرين وما يمكن أن يستخرج من البحر من حيرات ، نحد أن الله عز وجل قد سحر البحر للناس ليستفيدوا منه : « هو الذى سحر البحر لتأكلوا منه لحما طريا ، وتستخرجوا منه حلية تلبسونها ، وتزرى العنك مواخر فيه ، ولستعوا من فضله ولعلكم تشكرون » . ويعلق أحد الباحثين فيقول « (في هذه الآية دلالة على تعلى الجاهليين بالخلى المستخرجة من البحر وعلى استفادتهم منها . ومن يدرى لعل هناك من كان يحترف حرفة صقل هذه الحلية واعطائها الشكل المطلوب المرغوب فيه » ، ونهذيب الخرز والأصداف المستخرجة من البحر وتقبها لتكون صالحة للاستعمال . وقد كان الصناعة يساهمون في هذه الحرفة بإدخالها في الرينة المصوغة من الذهب والفضة » .

ويبدو أن هذه الأصداف هي أنواع من الودع والمحار الذى ما زال يستخدم في الحلى الشعبية .

« كما جاء ذكر اللؤلؤ والمرجان في القرآن الكريم ، وفي ذلك دليل على وقوف العرب عليها . ويستحرم اللؤلؤ من أخواف الصدف . وقد اشتهر به أهل عربية الشرقية (البحرين) ، كما سقى الهول صورة حاصة ، سحرحه الفواصون من البحر . ولا تزال هذه المنطقة تستحرحه وتربح منه » . وقد أشير اليه في التوراة كذلك ، واعتبر عند الصرائين من الجواهر المستححة النفسية الغالية . والمرجان مادة كلسية يفرزها نوع من الحيوانات البحرية نظير هبكل لوقابة حسسه من الأمواج ، وقد



أفراس من الملك المشبك من العصر الفارسي

ما بالنسبة للرجل فقد أباح المحتدم مع قريح
العصاة . لهذا يرى كثيرا من الشعوب الإسلامية
لا سيما البدوية والزيمية يقتصر فيها الرجال
على لبس الحواتم القصية ، (كما يباح للمرأة
لبس الحلاجيل الذهبية في الأقدام) . ويبدو
أن المرأة قد انفردت بالترنس بالمصاع ، ولم يبق
للرجل غير النخم يحاتم من العصاة . وهذا
الإنجاز في التحلي بالمصاع ، ليس غريب . أن
تساعد بين الطبقات الشعبية لتمسك هذه
الطبقات بتعاليم دينهم ، كما أن تفصيل العصاة
السنة لمحتدم الرجال ، يبدو أنه دفع كثيرا من
سواء الشعبيات أيضا إلى تفصيلها في صنع
مصاعين ، على اعتبار أن الإسلام أعطاهما منزلة
خاصة . ولعل لهذا الشريح صلة بما كان سائدا
من تعاليم عند العرب قبل الإسلام إذ كانت التحلي
والتمايم تعتبر في نظرهم منقصة للرجال لأنها
يرجع من الرينة كما سبق أن بوهنا .

« ونبي الآية البالية انه يجب على المسلمة
أن تحفى عن الرجال ، خلا بعض الأقارب وغيرهم .
ما يلصهم إلى شخصها ورستها : « وقل لمؤمنات

سوسع فكنون صجورا مرجانية يكون حطرا على
سفن . « وإن محله من يمين وأخرى
ونصه مفرخ على هيئة مروحة ، أشكال المياد
ويصنع منه حبي ، وذلك عدد في جملة المواد
التميمة مثل اللؤلؤ التي تدخل في التجارة .
وهو في البحر الأحمر ولا سيما سواحله الغربية
أن ساحل جزيرة العرب كثير

لقد تكلمنا عن السحرين ولأنها هي شرق
الجزيرة على الخليج العربي لما تكلمنا عن اليمن
رفها عرب احبوت وعن عرب الحجاز وبعد
وهم في وسط الجزيرة وغربها ، ثم هناك عرب
السما ، وعلى بهم العرب الساسي في أعلى
خجاز وفي بلاد الشام ومهم الغنيمة
بعد أن العامة في المدن الغينية (سورية وبن
الاسلام) كانوا يترمون معبود من الكواثر
والعقيق ، ويؤكد ذلك ما أخرجته مكتشفات
أوغارب من عمود كثيرة مؤلفة من العقيق وغيره
سجده في سجلات المسحب الوطني بدمشق » .

مصاعنا الشعبي والإسلام : وفي بداية القرن
للسابع الميلادي سطع نور الدعوة الإسلامية من
أرض الجزيرة العربية وجساء الإسلام يبرر
ظلمات الجهل والوثنية ، وأنى معه بمجابهة
أرسيد ديمه الزميمة ، ليصالح من شمس
المصاع ، أي العرب عن طريق المستوى
وعند ملوكها وحكامها في الأرض فسادا وحلفاء .
وكان صم هذه التعاليم والتقيم بما خص به الحلي
والمصاع والذهب والفضة ، فمن يعرف أن
المصاع كان يستخدمه النساء والرجال على حد
سواء عند القدم المصور أن نهاية العصر
الفرعوني وإن كان يبدو أن استخدام الرجال
له قد قل في العصر البطلمي وما تلاه إلى الفتح
الإسلامي . وقد جاء الإسلام بتعاليم وشرائع في
هذا الشأن .

قال الله تعالى « والذين يكتزون الذهب
والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله قبحهم
بكتاب اليم » . لأن المقصود منهما تداولهما
من أسس لفصاء حوائجهم . كذلك قال رسول
الله صلى الله عليه وسلم : « من شرب من آنية
من ذهب أو فضة فكأنما يجرجر في بطنه نار
جهم » .

« فالحكم ، أسرع بالسنة للتحلي بالذهب
ونصه هو أحاده استخدام الحلي للمرأة إطلاقا .

على سواحل الجزيرة العربية ، كما جعلت مناجم الهند وسيلان بأكثر المعادن النفيسة والأحجار الكريمة » .

كما « أن بساطة الحلفاء الراشدين وأوائل المسلمين قد انقلبت إلى مالا يصير له من حيث البذخ والترف » . وقد غلبت بغداد سوقاً رئيسية للجواهر والأحجار الكريمة التي من شأنها أن تلبى رغبات سكانها في الزين بالياقوت واللؤلؤ والزبرجد والعقيق ، ... ولم يكن الميل إلى الجواهر والأحجار الكريمة عند الفاطميين وأمويي الأسدلس أقل منه عند العباسيين . فقد اتحدت (عبدة) أخت هارون الرشيد العصاب المكللة بالجواهر لتستتر بهما جبينها ، ومبدئاً انتشرت هذه البدعة بين النساء » .

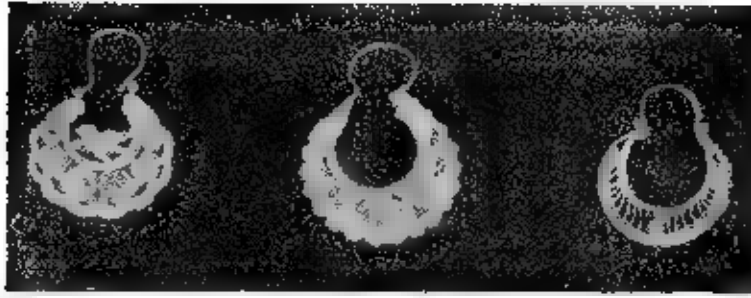
ويشير إلى ذلك أحد المؤلفين « وكان من الشائع عند النساء وضع عصابة مركزية بالألوان ومكتوب عليها بالحيوط الذهبية أو الفضية شعراً أو آية كريمة » . وكانت هذه العصابة أحياناً تزين بالجواهر وتحتل بسلسلة ذهبية مطعمة بالأحجار الكريمة . وكانت نساء الطبقة الراقية يطلقن الحجب في رتار تلك العصابات . أما نساء الطبقة الوسطى فكان يزين رءوسهن بحلية مسطحة من الذهب ويلبسن حونها عصابة محلاة باللؤلؤ والمرمر ، وكان هذا اللباس ناعماً حد الاناقة والمهارة » . وتذكر بعض المصادر الأدبية أن بعضهم جعل عصابات الجوارى درا يثرونه بأشكال هندسية أو يسجى خطوطاً وحرفاً وكلمات . وقد وجد بعض الشعراء في مثل هذه العصابات موضوعاً شيقاً لنظم والقرن » .

ومن المحتمل أن العصابات المزخرفة بالحيوط الملونة أو المعلق بها الحجب الفضية أو الذهبية التي تتخرج بها النساء الشعبيات هي من سلالة العصابة الأولى التي ابتكرتها السيدة « عليه » أخت هارون الرشيد لتستر بها عينا في جبينها ، كما أن هناك احتمال أن تكون الحلية المسطحة من الذهب ، على صلة « بالقرص » الذي كان يزين غطاء رأس المرأة (الطربوش أو الربطة) وكان منتشر بين نساء القاهرة وغيرها من المدن حتى حوالي النصف الأول من القرن التاسع عشر . وهكذا كما يقول د . عبد الحميد يونس : « ما أكثر الأشكال والأنواع الفنية

بعض من أبصارهن ويحفظن فروجهن ، ولا يبدن ريشهن إلا ما ظهر منها » . وليصربن بحمرهن على جيوههن ، ولا يبدن ريشهن إلا لعونهن أو إناهن أو إباء بعولتهن أو آبائهن أو إماء بعولتهن أو إخوانهن أو إسي إخوانهن أو نساءهن أو ما عدت إناهن أو النابهن غير أولى الأربعة من لرجال أو انطعل اندين لم يظهرن على عورات النساء ، ولا يصربن بارجلهن . ثم ما يحدن من ريشهن » . ويشير الجزء الأخير من الآية إلى عادة رن الخنجل الذي كان يستعمله نساء العرب في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولا يزال (بعض) المصريات يحلن به » .

وكان العرب في صدر الإسلام يطلقون على بعض الحلي أسماء تمثل آلات الحرب ومعداته . فمن أنواع الأقراط التي عرفت في ذلك الوقت قرط « مرس » لمشايفته للترس الذي كانت تلبسه العرب ، فكان الرجل يتمطق بالترس ، والمرأة تتحلل بحلق المرس كي تذكره دائماً بالحرب . وكذلك حلق « حنجر » على هيئة قبضة الحنجر ، وحلق « مشرف » على شكل سيف ، وغير ذلك من الأشكال التي حرصت نساء العرب على أن تتحلن بها تشجيعاً للرجل على حمل الحنجر أو السيف وتذكره دائماً بحمل السلاح ليدود عن الوطن والديار . وما قيل عن الأقراط قيل أيضاً عن باقي أنواع الحلي من حيث الشكل والأسماء . وهذه الحلي ليس لدينا فكرة عن أشكالها غير هذا الوصف المختضب ، ولكن مارالت بعض الحلي الشعبية تحمل نفس الأسماء ، ومنها قرط « حنجر » وهو يشبه إلى حد كبير الوصف سالف الذكر ، (لوحه رقم ٠٠ شكل ٠٠) . وكذلك قرط الترس وهو في الغالب القرط الشعبي الذي يطلق عليه الآن اسم (حلق) الساقية .

ومنذ أن استقرت عاصمه الدولة الإسلامية في دمشق ثم في بغداد ، وامتدت حدودها فشملت بلاداً ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام ، ازدهرت مع ازدهار الحياة الاقتصادية والاجتماعية جملة صناعات وصناعات دقيقة منها الصياغة ، وما ساعد على ذلك وجود خاماتها في أنحاء الدولة ، فالذهب والنصه كانا يعدان في حراسانه ، والياقوت في التركستان ، والعقيق في اليمن ، والزبرجد في مصر ، واللؤلؤ في مفاصات البحرين ، والمرجان



ثلاثة أشكال من القرط
الشعبي المعروفة باسم
(الخرطة)

لونه من نأزيتيه ولييه من ذهبيته وبريقه من
صفاء مائتيه ونقله من توابيته وهو أشرف نعمة
الله تعالى على عباده » .

وقد وردت كلمة « الذهب » في ثمانية
مواضع من القرآن في معرض الحديث عن مباح
الحياة الدنيا أو رغبة المؤمنين في الحياة الآخرة ،
قال تعالى « زين للناس حسب الشهوات من النساء
والنبي والقباير المعطرة من الذهب والفضة »
وقوله « يحلون من أساور من ذهب ويلبسون
ثيابا حصرا من سندس » .

وقد دلت الحمريات تؤيدها الروايات
السارية على أن الذهب كان يستعد في أسواق
من اليمن كما كان يوجد في النجاة وبجند
والأردن ، . . وصرفت الدنانير وأنصاف وأرباع
الدنانير من الذهب في أكثر العواصم الإسلامية
.. ولكن لأسباب شرعية لم تصب منه تيجان
للخلفاء والسلطان بل اكتفوا بالعمائم تزين
بالحواشي الثمينة . . وعدوا للذهب صفات
عجيبة حتى اعتسروا الذهب دواء للأمراض
المستعصية ونشط الباحثون في محاولات
لاكتشاف طريقة لتحويل المعادن الخسيسة
كالرصاص إلى ذهب ، وامترج العلم بالشعوذة
وشأ عن ذلك ما يعرف بعلم الكيمياء الذي عرف
باسمه العربي بين أهل أوروبا في القرون
الوسطى » .

هذا في حين أن كثيرا من العلماء العرب رأى
أن الاشتغال بالكيمياء للحصول على الذهب
مضيعة للوقت والمال - في عصر كان يرى فيه
الكثيرون غير ذلك - تذكر مهم « الكندي » الذي
توفي في بغداد في أواخر سنة ٨٦٧ هـ .
« وابن سينا » الذي توفي في همدان سنة
١٠٣٧ هـ ، والذي جعل للتجربة مكانا عظيما

والأدبية التي احتضنتها الجامعات العريقة
وظلت تفيد منها فترة من الزمن مع أنها من أبداع
الخاصة أو الطبقات العليا » .

الذهب والمعادن عند العرب وعلمائهم .

لقد كانت مساهمة العرب في ميدان المعادن
عموما والمعادن الثمينة على وجه الخصوص لا تقل
نحو عن مساهمتهم في شتى الصناعات .

« بعد استسطوا طرقا وأحترعوا آلات
تمكنوا بواسطتها من حساب الوزن النوعي .
وقد يكون ذلك آتيا من رعنهم الشديدة في
معرفة الوزن النوعي للأحجار الكريمة وبعض
المعادن . وهم أول من عمل في ذلك الجداول
الدقيقة ، فقد حسبوا كثافة الذهب فكانت
١٩١٣٧ سيما هي ١٩٣٣ ، وفي كتاب (عيون
المسائل من أعيان الرسائل) لعبد القادر
الطبري ، جداول فيها الأثقال النوعية للذهب
والفضة والرصاص والنحاس والحديد ، وعمل
البيروني تجربة لحساب الوزن النوعي ، ووجد
الوزن النوعي لثمانية عشر عنصرا ومركبا ، منها
الذهب والفضة . واستعمل بعض علماء العرب
قانون (أرشميدس) في معرفة مقدار الذهب
والفضة في سبيكة مبروجة منهما من غير حلها .

« والذهب من المعادن النفيسة التي عرّفها
العرب منذ العصور القديمة ، وأطلقوا عليه اسم
« المعدن » فادأ عمدا آخر سموه باسمه
فعلوا معدن الصخر مثلا أي النحاس . وقال
القرويني عنه : « الذهب طبعه حار لطيف ولعابة
احتلاط أجزائه بأجزائه الترابية لا يحترق بالنار
لأن النار لا تقدر على تفريق أجزائه ، ولا يبل
ولا يصدأ على طول الزمان . وهو لين أصغر براق
حلو الطعم طيب الرائحة ثقيل رزين . فصورة

(سنة ٣٥٨ - سنة ٥٦٧ هـ) الى ما يملكونه من الاواني الذهبية او المصنوعة من الفضة المذهبة ، والى ما كان في حراسهم من الاحجار الكريمة التي كان بعضها مستعلا ، وبعضها مرثيا في شتى الحلى والتحف .

« ويكر المادج التي وصلت اليها من الحلى الاسلامية نادرة جدا ، واكثر الطل ان ما يورثه في هذا الميدان لا يرجع الى عصر قديم ، على ارحم من الرحارف التي توحد عليه ، ويمكن نسبها الى العصر الطولوسي او الفاصمي او العباسي . ونعل السر في ذلك ان الحلى ، والمعادن النفيسة ، كانت تصهر ويعاد سبكها عندما يتعادم بها العهد ، فضلا عن ان قيمتها المادية كانت تنبع على التصرف فيها ، وما أكثر الاوقات اني كان يسود فيها القحط او يضطرب حبل الأمن . أما المصادر التاريخية فان جل ما فيه بيانات بعدد القطع وبوعها ، ونكسا يحطى ان توقفا ان نجد في بعضها وصفا دقيقا للتحف المختلفة ، يمكن ان نقف منه على طرازها ، ونوع زخارفها وأساليب صاغتها . ومهما يكن من شيء فالمعروف ان الحلى في العصر الاسلامي كانت متأثرة في طراز زخارفها وأساليب صاغتها بالمادج السياسية والميزبئية تأثيرا كبيرا .

وفي العصر الفاطمي يشاهد الحلى التي تأخذ شكل الهلال رمز العقيدة الاسلامية ترى مشك صدر أو دلالة في هيئة هلال من الفضة المذهبة . وينوسط الوجه دائره داخلها صورة طائر يحس عصا في منزه من سائر الجحود بالسلك . (القرن ١١ م) . منحف الفن الاسلامي ، سجل رقم ١٢٤٧ (لوحة رقم ١٢) وعبرها من الحلى التي تأخذ نفس الشكل .

وهذا الشكل الهلالي كان الطراز الشائع في الاقراط الميزبئية منذ القرن السادس الميلادي وما بعده ، وكان القيرط الهلالي الشكل عليه زخارف عبارة عن صليب محاط بدائرة يسدها من الناحيتين طاووسان متقابلان ، ومصنوع بطريقة التفريع و (الريوسيه) . (لوحة رقم ١٣) .

الا ان الاقراط الهلالية الشكل ظهرت أيضا في سورية في القرن السادس الميلادي ، اد يقول باحث في هذا المجال : « وفي القرن السادس الميلادي ظهر تدوى الاقراط الهلالية



دلالة على شكل الهلال في العصر الفاطمي

في دراسه ، ولهذا رأينا يتخالف معاصريه ومن تدموه فيما يختص بتحويل العشرات الخميسه الى الذهب والفضة ، ونفي امكان أحداث ذلك في جوهر الفنزات ، « لأن لكل منها تركيبا خاصا لا يمكن ان يتحول بطرق التحويل المعروفة ، وأما المستطاع تغيير ظاهري في شكل العدر وصورة » .

المصاغ الشعبي في مصر الاسلامية :

« وفي مصر ازدهرت صناعات هامه منذ التاريخ القديم . كالخلى وأدوات الزيتة . فلما فتحها العرب سنة ٢٠ هـ (٦٤١ م) وجدوا بها صناعة مصرية رافيه وأسالمب فيه راهره . « يرى مسحاب الفنون الاسلامية في عصورها الأولى وقد تأثرت بالمنتجات الفنية القبطية (الميزبئية) ، نظرا لاعتماد العرب على الصناع والعبيد القبط ، ولأن التطور في أساليبها لصناعية كان بطيئا . « وان كان العرب قد قد اذبحوا في طبعها بطابع دينهم وفي اظهار شخصيتهم فيها بحيث سميت الصناعات والفنون الاسلامية عما كان موجودا في مصر قبل الفتح .

وهناك من يقول : « ولم يصل الفن الى الطراز الاسلامي البحت الا في العصر الفاطمي وقد أشار الدين كتبوا عن كمور الفاطميين

الشكل والأقراط ذات الأشكال نصف المستديرة • ولكن الصانع أحد يتعمق في العمل ، ويسعى الخيوط الذهبية الدقيقة ليندع منها أقراط ذات مظهر رحى ، ونصيه بسيحيه تم عن صمم الصانع ودقته في العمل » .

وهكذا يرى أن الأقراط الهلالية الشكل ظهرت في كل من سوريا وبيزنطة في وقت واحد تقريباً ، ولا تدرى أيهما كان أسبق في اتحاد هذا الشكل في صياغة الأقراط • وعلى الرغم من أن سوريا كانت تابعة في هذا الوقت للإمبراطورية البيزنطية ، وكذلك كانت مصر ، إلا أن هذا لا يستتبع بأي حال أن تكون بيزنطة هي الرائدة •

هذا وقد انشر هذا الشكل الهلالي وأصبح شائعاً في صنع المصاغ الشعبي في مصر ، وهو ممثل أحسن تمثيل في الأقراط التي من الطراز المعروف اليوم باسم «المخرطة» (لوحة رقم ١٤) ويبدو أن استخدام هذا الشكل الهلالي في المصاغ الشعبي يرجع إلى تأريخ أبعد من العصر البيزنطي • إذ أنه وجدت ثنائيم منه مصنوعة من انزجاج الأزرق الشاحب والقيشاني الأزرق (Blue glare) من الأسرة الثامنة عشر ، (لوحة رقم شكل رقم ٥٠) وكذلك صنعت من الفضة ، والفضة منخفضة العيار في العصر الروماني كما سبق أن ذكرنا ، وذلك لاستخدامها ضد العين أو الجسد والسحر •

((على زين العائدين))

- ١٣ - شحاته عيسى إبراهيم : القاهرة ، الألف كتاب (١٨٤) ، دار الهلال •
- ١٤ - د • عبد الحميد يونس ، دفاع عن العولكور ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد ١٢ مارس سنة ١٩٧٠ •
- ١٥ - د • عبد الرحمن دكي ، الخل في التأريخ والفن ، المكتبة الثقافية (١٧٦) ، دار القلم ، سنة ١٩٦٥ •
- ١٦ - مارجريت مري : مصر ومجدها الغابر ، الألف كتاب (١٠٠) ترجمة ، معزم كمال ، لجنة البيان العربي سنة ١٩٥٧ •

أولا - المراجع العربية :

- ١ - أحمد عطية الله : القاموس الإسلامي ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٦ ، القاهرة •
- ٢ - أحمد مهناح حمدي : أدوات التجميل بمتحف الفن الإسلامي ، وزارة الثقافة دار الكتب سنة ١٩٥٩ •
- ٣ - أدولف ارمان : ديانة مصر القديمة ، ترجمة د • عبد المنعم أبو بكر وآخر ، إدارة الترجمة ، وزارة المعارف •
- ٤ - البستاني • كتاب دائرة المعارف ، مطبعة المعارف ، بيروت سنة ١٨٨٤ •
- ٥ - ألفريد ثوركس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة د • دكي اسكنر ، وركريا غنيم ، وزارة التربية والتعليم ، دار الكتاب المصري ، الطبعة الثالثة •
- ٦ - د • أنور عبد الواحد : قصة المعادن الثمينة ، المكتبة الثقافية (٨٩) دار القلم سنة ١٩٦٣ •
- ٧ - ت • أريك بيت : حياة المصريين وثقافتهم في عهدهما الأول (تاريخ العلم ، المجلد الأول) ، مكتبة النهضة المصرية •
- ٨ - جيمس هنري برستد : تاريخ مصر من القدم المصنوع إلى الفتح اللاتسي ، ترجمة د • حسن كمال ، المطبعة الأميرية سنة ١٩٢٩ •
- ٩ - د • دكي محمد حسن : كتوز الفاطميين ، مطبعة دار الكتب ، سنة ١٩٣٧ •
- ١٠ - سلامة موسى : مصر أصل الحضارة •
- ١١ - سليم حسن : مصر القديمة ، مطبعة كوتز •
- ١٢ - د • سيده الكاشف : مصر في عصر الولا ، مكتبة النهضة المصرية ، الألف كتاب (٢٤١) •

- 1) Brunton & Caton Thompson : The Badarian civilization
- 2) Encyclopaedia Britannica, vol. 12, 1970.
- 3) Percival, M. : Chats on Old Jewellery, adelphi Terrace, London MeMXII
- 4) Petrie, F. : Amulets, illustrated by the Egyptian collection in University College, London, Constable & Company Ltd. 1914.
- 5) Petrie, F. : Objects of daily use, British Sch. of Arch. in Egypt, University College, London, 1927.
- 6) Reisner, G.A. : History of the Giza Necropolis, vol. II, Harvard Univ Press, 1955.
- 7) Smith, C.H. : Jewellery, The Connoisseur's Library, London, 1908.

عمى ولس الريف

بحث عن بعض مظاهر الفولكلور في الجمهورية العربية السورية
عمر بلعيد المنزوعى

يعثر الباحث على الأبحاث التى نتناول لونا من ألوان المأثورات الشعبية فى الجمهورية العربية السورية ، وإن وجدها فلا يجد تلك الدلالات التى تدور له بوصفها جل النقاط المحددة المستخلصة من الإبحات التى ركرها الباحث الأول ، نتيجة ما وصح أمامه من تساؤلات فى طي أو حواشى المادة التى تناولها بالبحث ، قصد الدراسة المقارنة أو التحليلية الأكاديمية المتعمقة المستوفاة لكل الشروط لكي يستطيع الانطلاق من النقطة الأخيرة التى وقف عندها الباحث الأول ، إذا ما أراد الخلف استكمال ما لم يأت به أو لم يستكملة السلف ، أو لتكون له هذه الأعمال السابقة مرجعا مساعدا وهو قائم بدراسة محال مارال نكرا لم يتعرض له غيره من دى قبل .

ولندكر هنا ما يحار ما يجب التلميح اليه على مدى استفادة أى باحث مما سبقه من بحوث ولو لم تكن صلب الموضوع المتعرض له والعاكف على استقصاء أبعاده .

وقد رأى الكثير من الباحثين بأن تعدد محالات الفولكلور وفروعه المختلفة لا توحى لنا بأنه غير مكمل لبعضه البعض ، بل هو وحدة متكاملة ، فقد نجد الأدب الشعبى فى المعتقد كما نجد الرقص والعلامات الحركية فى الموسيقى الشعبية والمعتقد فى الأدب الشعبى . فالاعاني مثلا التى تترجم بها النساء عند ظهور الطفل (الحتان) ، هى وإن

« ان الفولكلور قد أصبح علما تاريخيا منذ سنين عديدة واستقرت مباحثه نتيجة من وسائل الفحص والتقصي ما تتبعه طرائق البحث فى العلوم الأخرى » .

ولعله يؤلف مع العلوم الأخرى أفاق معرفتها بحياة الإنسان القادرة ، ويبقى على هذا أن يحتل الفولكلور مرتبة العلم المهمل مجهول المؤلف أو البدائية شبه العلمية بالنسبة لأى من العلوم الأخرى » .

هذه لمحة بسيطة من كتاب علم الفولكلور ، تأليف السكرندر هجرى كراب ، سنة ١٩٤٩ والذي ترجمه الأستاذ رشدى صانح بالقاهرة سنة ١٩٦٧ وبلغ عدد صفحاته ٥٥٥ صفحة .

ولعل هذا الكتاب ، وهذه لترجمة وغيره من الكتب والجامعات التى أصبحت تعطي مكانا لهذا العلم ومراكز الفنون الشعبية التى تعنى بجمعه وتصنيفه وبحثه ودراسته ، تسببا أو تشجينا بحامز الاهتمام بالفولكلور العربى فى الجمهورية العربية السورية ، والذي أهمل الى يومنا هذا ، وقد كان الإهمال وعدم الالتفات اليه سادعا مقصودا من قبل الاستعمار والحكومات الموالية له حتى يستعد الشعب عن طابعه وخصاله وراثته وعن المعنى الذى لا ينضب ، وبالتالي يتنوه عن نفسه ومقوماته العربية الإسلامية الأصيلة ، اذ قلما

كانت قسماً أعان ، إلا أنها كانت مودة إذا نحن
أعنا ودقنا في محتواها وطابعها ، وهي منتشرة
بني بعض سكان طرابلس ٠٠

وهذا لون من هذه الاعاني والتي ترددها
لحاصرات من السنة

اطفروا قطابته

وذرني يا خائنه

اطفروا فـ شوشته

وذرني يا غروسته

يا لـو يا جماعة يا محل الجود

والى يسلف يلقى والسلف مردود

وهذه المقطعات القصيره التي ذكرناها تحكى
عادة متبعة وهي أن الدين حصرنا يدع كل منهم
مسلماً من القود ويكتب اسمه في ورقة في صحن
لدين دفعوا ، وتسمى هذه الطريقة (الرمي)
أي « القود » ، بالإضافة إلى النوع الآخر من
الرمي ويسمى الرعة والمسلوح . إذ يأتي أصدقاء
وأقارب أو حيران صاحب العرج (العرس) معهم
شاة مذبوحة ومسلوحة وأحياناً حيه وكبيرة من
الدقيق ويسمى البرعة ويعطونه لأهل الطفل ،
وكذلك أصحاب العرج يردون بالمش عند قيام
أي من الآخرين بمثل هذا الطهور (الختان) أو
الرفاف (الساب) كما يسمونه ، وهو غالباً
ما يضاف مبلغ للمبلغ الأصلي الذي دفعوه سابقاً .
وهناك نوع من الرمي وهو أن كل واحد يرمي
بالعود في (طائفة) الطفل وعند ظهور الطفل
تردد بعض الاعاني إلا أنه ليس هناك اختلاف في
مقاطع كلماتها بين المدينة والريف إلا من ناحية
لاداء فقط ، ففي المدينة النغمة بطيئة رتيبة
أكثر منها في الريف .

وهذا تدوين للكلمات الاعاني

طهر يا مطهر

صـح الله ايديك

لا توجع الفـسائي

لا تقضب عليك

فرشنا الخصيرة

عربلنا التراب

والخاضر محمد

والشيطان غاب

عربلنا التراب
وفرشنا الخصيرة

والخاضر يصل
ع النبي البشير

وفرشنا الخصيرة
نحت الدالـيا

وطهارة العالي
تصبح باردا

وقد يسير نريد مقاطع هذه الاعية وغيرها
بطريقة معينة وبصوت مرتفع قليلاً ولكنه يحسن
المصت إليه بأنه وإن كان قريب الشبه من أغاني
استقبال العروس مثل برولها من اليهود
(انكرمود) أو (المحمة) كما يطلقون عليها هذه
التسمية والتي تقول بعض من مقاطع كلماتها

مرحبة يا لافيا

يجعل دخولك عافه

مرحبة يا مروت خوي

يا معمرة بيت بوى

مرحبه بالي لفت

جانبها الفسائي وجت

الكلمة الأولى أي المقطع الأول من الاعية مثل
(مرحلة ناعية) يردد ثلاث مرات قبل النطق
بالآيات الأخيرة والتي تقال مرة واحدة (حمل
دخولك عافية) .

هذه الاعاني وأغاني الختان ٠٠ الشبه بينها
وأصبح ملاحظته من حيث التركيب والأوزان
والأداء ، إلا أن السامع لأغاني الطهور يميزها
بصفة الختان التي تعرج منها ، ورفعة الخشوف
وحفوت الصوت المتوسل ، كل كلمة مليئة بحنان
الأم وأخوات وقريبات الطفل ، ونوسلهم إلى الله
أن يحفظه ، وحفوت عليه من الطهارة (١) ،
الاستئذان الذي تنصرف بصره وادوانه
البدانة ، فاني سنوات ١٩٣٥ كانت عملية الختان
الطهور (الطفل في بلادنا تتم بطريقة السكين ،
فالحيلة والتوقية لديهم في اتناع وتنفيد أساليب
المعتقد من الحروف التي تمش على قميص الطفل
بماء الرغفران ، ويستحضر من بعض الأعشاب
التي تست على حبال غريان ، وعند وضعها في الماء
يعطى مداداً أصفر يكتب به إلى جانب بعض
الحروف على قميص الطفل بحمة سداسية وتسمى

(١) الطهار ، الذي يقوم بعملية الختان

أولا : حركات اليد التي تصحب الانشاد .

ثانيا : الرام كل الحاصرات عوفيا بأن تفعل ما فعلت سابقتها من حيث حركات اليد وقطع ، أما الاطراء فتمتدح العروس بها يحلو لها وعلى سجيته .

ثالثا : ثم بكاء العروس في تلك اللحظات ، ويعتقد بأنه ضمان لاستمرار الرخاء والمطر والاحصاف في موطن الجماعة الحاملة لهذا المعتقد ، وعندما كما تتسائل ونحن صغار ، ما يمكن العروس في جو كان يجب أن تكون فيه سعيدة فرحة ، فتلقى الجواب من سأل من النسوة (نسي الدنيا نومي) فعدم بكائها يستتجون منه قرب قيام الساعة ، وأما بكائها فهو استمرار للحشة أو الحسب كما يقولون ، والتقطط والحفاف وبها الحياة لا يصاب بها الا قوم غابت عنهم الحشة وقتل منهم الحسب .

وربما يقول قائل : أي تقارب بين الدموع والمطر ؟ بل ربما الدموع . فالباحية التفسيرية لدى كثير من الشعوب الموحدة في عاداتهم مثل هذه الطريقة هي التحلل أو تأثير الفراق من أسرته ، من الأب الذي حبا على تربيتها ، والأم التي عبرتها بخصائها الصادق الدافع الدائم ، والأخ الذي عودها على الإلعة والعطف الغياص ، وليس هناك من معرى ثان يحتمله أو نحمله لهذا المعتقد .

ويجب على ذلك لا الحاكم القاطع فالحكم عادة تسبقه سطور وكلمات الحشيات وحيثياتها عادة لا تصوغها من وجود الشهود وما يراه على أرضية الواقع فحسب ، بل تصوغها أيضا مما نحده في طي الكتب وما نقرأ من أساليب المؤرخين والرحالة ، وغيرهم منذ مئات والوف السنين .

ومع ذلك لا فقطع بالرأي بل نصح للنسبي أسلوبه وللخيم فراغه عسى أن يجد الجواب لما لم يصل إليه جهدنا المتواضع .

وردنا على القول بأن دموع العروس دافعا وممرها التحلل والالعة لأسرتها فقط ، فنحن مستند فيه على الآتي : قد يكون ذلك في المدن أو وحد هذا التقليد ، أما البادية فيربطونه بالمطر والاحصاف نظرا لما للمطر من أهمية في حياتهم ، بهم يعتمدون عليها فيما تدر عليهم حيواناتهم من ارباح وما يكسبونه من الررع من رغيد العيش

• حاتم سيدنا سليمان ، إلى جانب تصاعد أدحة المحور إلى قمة من الشاة انطوية لن جمعهم مناسبة الطهور لتعطى للطفل عند بكائه من عملية الطهارة ، ويقال له « اصرب بها عمك » ويعصدون بذلك الطهار ، هذا مع الكميات التي جاءت في الاعامي والعسريال الذي تمت بواسطته غزيلة التراب وبعده يستعمل في معتقد آخر عند ذكائر هطول لامطر وعرارها ومداومتها إلى أكثر من ستة أيام إذ يخشون أن ينتج منها ضرر للانسان أو الحيوان أو المسكن ، يكلفون من يخرج هذا لفرال خارج البيوت ليكف حسب اعتقادهم ابهار المطر ، فمناسة الطهور استعمل فيها .

المحور وماء الرعفران والحروف والمجمسة السداسية - حاتم سيدنا سليمان - كما يسمونها وتحتها أيضا إلى يوما هذا يصعها محترف الشميب أو فقهاء النعوية في الأحجة للمترددين عليهم .

والكلمات التي تدور حول المعتقد مقعاة معاة ، أدب شعبي في حوف المعتقد ، وقد نجد الأدب الشعبي أيضا في المعتقد في أكثر من مناسبة ، ففي اللحظات التي تسبق توديع العروس من بيت أبيها إلى بيت عريسها تلتف حولها مجموعة من النسوة ، يقفن البعض منهن بنمشيط شعرها وأخيرا يعمس حلقه شبه دائرية ، ويتعديس الواحدة تلو الأخرى بحو العروس وتقف كل واحدة أمامها وترفع يديها إلى أعلى وتربت بها على رأسها وهي مشددة

احضر يا زين وكنس
على فسلانة بنت فلان

الحشومة الحشومة
طبختل وعسلتل

ومشطني وقادرنني
أوما وجعستني

وتستمر في اطراء محاسن العروس وتعدد مراياها وسيرتها الطيبة ، ومع كل كلمة ترفع يديها وتربت بها على رأس العروس ولكن ببط ، كيد قسيس يبارك وليدا آتت به أمه إلى داخل المصدر .

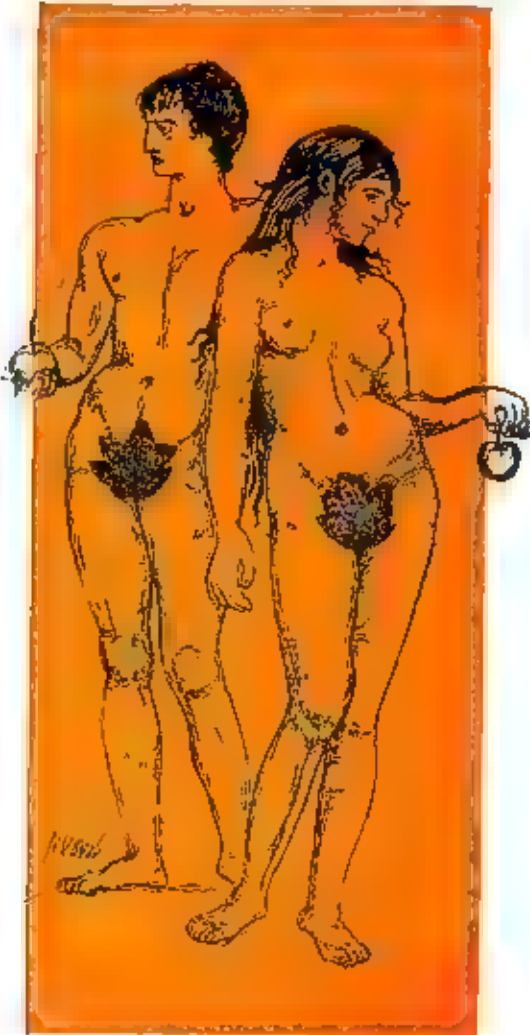
ونحن إذا ما نظرنا لهذه الطريقة المتبعة من حيث أنها أقرب إلى العادات والتقاليد من المعتقدات ، فلا حيدال في ذلك ، لكنها تلاحظ أيضا أربعة أشياء نلها ثوب المعتقد .

بحافية على المطلعين والذين عاشوا هذا القطاع من الشعب * فالأكل تحصده زرعاً في موسم البرق وبعد الحصد تتولى بريكه أو دقه بالعصى وتحبسه على النار ويطحنه بقريله ويطهيه بعد قيامها باحضار الخطيب والماء هذا الى جانب مساعدتها الأخرى *

رابعة : المعقد المتمثل في باز السامر وأغاني اليهودج والتي يموف تتعرض لها *

أما الدليل على ما نردده بسوءه من تجميع الحساس العروس فيو ادب شعبي مدحطه في الآسى -

حسن الاسترسال وتناول الخواص الحسة من حصال العروس مما يعطى للالفاظ سلاسة وحرارة ، طريقة الأداء غير معمم فيها وصروح الاعمرز وصدق التعبير وسلامة تركيب الايات وتطهيا الشعري كقولهم :



وصعاء الببال فلا مورد لهم سوى الررع والحيوان .. وبعد في بعض الاقوال الشعبية ما يشهدنا لهذه الاشارة .. فالرجل الذي يقول لزوجته اذا امطرت السماء ادبي .. أى الطمى الحدود وادا لم تمطر الطمى الحدود .. فهذه الحكاية الشعبية القصيرة تفسر اعتماد البدو في معيشتهم على المطر ، وقوى الحكاية كالاتى : هناك ندوى به سال واحدة زوجها الحضرى يملك كثيرا من النخيل ويسكن شواطئ البحر بقرب المدنة سألته صهره عند زيارته له عن حاله فأجابه أنه يتخير اذا لم يأت المطر وتقصد عليه ثبور النخيل في هذا الموسم وزار صهره الثانى ، وسأله عن حاله فأجابه أنه يحير اذا من الله عليهم الحضر .. فالمطر بالنسبة لروح ابنته الاولى الحضرى يعتبره مصيبة ، وبالنسبة لروح ابنته الثانية البدوى المحسنة يراها اذا لم ينزل المطر (١) .

وكذلك نجد هذا التصوير في تفسيرهم للأحلام ، قالشخص الذى يروى رؤيته للأخريين بأنه قد بكى في منامه ، يفسرون له هذه الرؤيا : بان المطر أت وعزادته أو صأله حسب غرارة أو كثرة دموعه في هذه الرؤيا .

هذا بالإضافة الى ما نلحده من تقارب لما قرأناه في كتاب « تراثا القديم - نهاية الارب في فنون الادب » لجمال الدين أحمد عبد الوهاب ، وهو كاتب مصرى ، تناول التصورات الشعبية في ثمانية عشر جزءاً من كتابه هذا ، وفي الجزء الثالث ص ٢٢ يقول بصدد التصور الشعبى حول نزول «دينا آدم وأما حواء من الحسة : « فقد نزلت الاراضى المقدسة ومن دموعها حرتا علي خروجها من الحية قد بيت القرفن وأشجار كثيرة » .

وهذا المؤلف قد عاش بمصر في الفترة بين ٦٧٧ - ٧٣٦ هجرية . أى ما يقرب من ستمائة سنة قد حلت ، فلماذا لا يكون هذا التصور هو نفسه العالي بأذهان بنات حواء الى يومنا هذا ؟ مع التحريف الطفيف الذى جرى عليه وهو بدلا من أن قُبلت دموع العروس المفارقة لبيت أبيها زهورا وأشجارا ، أصبحت في تصورهم الآن أن دموعها صمان لاستمرار هطول المطر الذى هو عماد الحياة الاساسى للزرع والحيوان والأشجار والأرهار معا في موطن هذه الجماعة .. هذا مع ملاحظتنا الى أن بيت الأب تأسيسا للعاة في الريف يعتبر حبتها لأنها عند معادرتها له سمحتم مسئولة الروححة ، بالرقيقة ومسئوليتها بصفة شاذة ليست

(١) حكاية المطر والندوى والحضرى نشرت بج يد الثورة بظرايس في ١٤ يناير سنة ١٩٧١ .

احفر يا زين وكس
على الصسمية

الهدية الرضية
للجار ماقلتش كلمة حبة
والناس ما شلوا عليها سية

ومن صمم الاغاني التي تردد في بيت العروس
اغاني الحبة والقنديل ، ومن اغاني القنديل

شيعوا القنديل لعوق
بزيت غريبان

بيش تشبحو
مجبلى النيبان

شيعوا القنديل فوق العلال
بيش تشبحو زول الفال

واغاني الملافة وسمى اغاني بو طويل وهي
أن كل اثنين من السورة ترددان العمرة ثمانى

بالله صلوا يا حظار اجمار واصغار
على النبي ششعشع السواد

جانب العلاقة مرصوصة
مولاي قوى ناموسية

حلو العلاقة المصوبة
رقعة العصاة

ومن اغاني الحبة
مدى ايدك للحنة ياكنة

خل عرسك يتنه

وقبل برول العروس من اليهودج الذي يتبعه
جمع غفير من الرجال والاطفال والنسوة ، اللاتي
يهيمن في انحاء طوال مسافة الطريق ، الى بيت
العريس ويسمى عاء بو طويل ويتناولن فيه
تحميد الرحولة والعروسية والتوصية بأن يحطو
المسك بمقود الجمل (الشكيمة) خطوات وثيدة
بلا اسراع ولا تحل مثل قولهن

ساعد جملها يا شوشان
يا عبيد رطان

لين نوصلوا بيت العصران
كادم الظفان

حجب على الزين

والشوشان الحادة ويسمى شوشان (وعند)
وتعمل الاعنية بكلمة حجب على حوى او احبيب
بدلا من كلمة حجب وفي لحظة وصول موكب
العروسة لم البيت القادمة اليه يكون طفل قد

ركبه اهل العريس فوق البيت يعطى له خرقة
حمراء يرمى بها تجاه وتاحية العروس .

هذا مع الاغاني التي ذكرناها وتؤديها النسوة
تمد العروس يدها الى ابناء الماء وترش منه في فم
البيت وكذلك يرش (الترس) وأما عقال الجمل
فتتدفق به فوق البيت .

وتنادر الى اذهاننا من قراءة أو سماع بعض
اغاني الاستقبال هذه مثل :

مرحبة بالافيسمة
اجعل دخولك عافية

والعافية في لهجتنا الدارحة هي النار ونحدها
مرتطة بأغاني السامر أن المعتقد المتداخل في
مواضيع العادات والتقاليد والذي يؤدي في قائب
الادب الشعبي أحيانا مثلنا ذكرنا ، قد يحى ما
هذه المرة تاحية النار . فلماذا تقول كلمات
الغموة مرحبة بالافيسمة - اجعل قدومك عافيا ؟؟
أي نار وحيث أن العافية في لهجتنا الدارحة
المتداولة بين مشددي هذه الاغاني هي النار حتى
يقال للحار الذي يراد أحد « ولعة » منه (عندكم
عافية) . هذا بالإضافة الى وجود هذا المعتقد
في مناسبة ثابتة مما يعطى لتساؤلنا هذا أهمية
الانتباه اليه على أقل تقدير . . ففي ليلة السامر
التي ستسبق الزفاف تكبر الناس أمام بيت
العروس ويلتصقن حولها النسوة ويرددن اغاني
تقول كلماتها .

يا نار دليه دليه
احنا ما وقدناك باطل

سزى من شرق خاطرى به
جسه في طريق الجباطل

وأما اذا اعتمدنا على تحليل هذه الظاهرة من
خلال هذه الحمل القصيرة من الاغاني ، ربما
يقول أن فكرتها قد استعانت الحبيبة بالنار بأن
تدل حسنها التأفف في الصحراء بالرحوع اليها ،
وهل وجدت النار للابارة أو التدوئة ولكن في
فصل الصيف المحرق والقمر مضى ولرؤنة
دواستطتها صافية واصبعة الا أما لا نأخذ بهذا
القول فقط ذلك لارتباط النار بالمناسبة الثانية
والتي أشرنا اليها في كلمات ترحابهم وتعاؤلهم
بقدم العروس .

مرحبة بالافيسمة
اجعل دخولك عافيا

ونجد في التصور الشعبي لما للنار من قيمة
في شعاء المريص بالكي حتى أنهم يقولون :
« نادى المادى في السماء وقال النار يا موسى
دوى »

وإذا ما آمنتنا صحة الاعتقاد هذا في البار
نقى أن يعرف أو يتساءل ، في أي زمن وفي أي
سبب علق هذا الاعتقاد ووجد مكانه بين هذه
الجماعات وأصبح مريحا في أديهم الشعبي
يؤدي بالشعر المغني المغم (١) .

وهكذا نجد الأدب الشعبي في المعتقد ،
والمعتقد في الأدب الشعبي ، كما يلوح لما للمعتقد
أيضا في الممارسة اليومية للشعب وفي الاحتفالات
بعض المناسبات ، وعند سماع الرعد ورصد
النشآت الجوية عن طريق مشاهدة الشمس
والقمر وفي فترة تسنين الطفل ، خلعه لأسنانه
الحليب ، وفي المأكل والملبس والسكن .

أولا : الممارسة عند الانتهاء من الدراسة
وتصمية الطيوب يضعونها كوما بشكل هرمي
وتسمى « العرمة » أو « الغيرة » ويكتب عليها
الحبة السداسية ، ولا يشارون عملية حصرها
بالمكيال إلا قبل طلوع الفجر بقليل ، أو بعد
متصفع الليل ، أو القيلولة إن كانوا على عجل من
أمرهم ، ويمسك اثنين من الحاصرين (بالفرازة)
ويباشر الثالث الجرد ويشترط الطهارة والسكوت
إلى نهاية الجرد لاعتقادهم أن الكلام لا تحتمله رسل
البركة .

والاعتقاد الثاني النجمة السداسية يرونها
حاتما سحريا يحلب البركة لمحصول الزراع
وتسحب له ملائكة أكثر الحبوب ، والوقت
المناسب لقدوم هذه الأرواح التي تبارك المحصول
هو مطلع الفجر أو القيلولة ، حيث السحاس
بيام أو هم داخل بيوتهم في كلتا الحالتين ، ولعل
هذا الاعتقاد مترسب في عقول حامليه ، من
طرائق السحر التي كان يتم تنفيذها حسب
توصية السحرة في مثل هذه الأوقات ، ليسكي
لا تنكشف أمورهم في أيام المترددين عليهم .

ثانيا : الاحتفال ببعض المناسبات ، مثل
الاستعانة ليهطول المطر كلما طال الجفاف ، يعق
بعض القبائل زيارة (سيدي المسيد) وقد
عاصرت وشاهدت بعض هذه الزيارات ، ولا أدري
الآن هل هي مازالت قائمة أم انقرضت ومن هذه
القبائل ، الطواهرية ، الحبابية وقباطة والأعراء .
وجميعهم يصعدون إلى جبل أشم يبلغ شيئا مهولا
في الارتفاع ، ويوجد على قمته مبنى قديم متهاك
بالرغم من أنه صمم من حجر الصوان الموجود
بعض هذا الجبل ، ويسمون هذا المبنى (سيدي
المسيد) أو (عفسة ناقة البهي) التي كانت

(١) أشار الكاتب في المصحات ١٣٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩

إلى العرسة والعرس والظهور . ويلاحظ من خلال ذلك أن
هناك ثقافة فرعية داخل الثقافة العامة .

خطوبها ، لثانية أو بالآخرى عصفها على جبل
آخر يقع بين منطقة قروهة الشرقية ومسلاته ،
ويسمى بنفس هذا الاسم ، وكان الطبيعة نقلته
بصورته طبق الأصل من الجبل ، والمبنى سالف
الذكر ، حتى الشجيرات التي تشبه الريون بما
يعطيه من مساحة وارتفاع وتسمى (الطومة)
قد نجدها أمام ردهة هذين المبنيين ، المسجل
الأول يكسوه السات الحلفاء والكليل وبعض
الشجيرات الحداري والحلاب وأشجار يستحضر
مها الطب الشعبي ولكن عن طريق المارول لهذه
المهمة . حيث تشتت هذه الشجرة بشجرة السكين
ويحذر شديد ، ويؤخذ من سائلها الأبيض
كالحليب قطرة واحدة ، فإن زادت الكمية أدت إلى
وفاة المريض ، وما يهمنا هنا لا الطب الشعبي
ولا الحلبين من حيث الشبه في تكوينها الطبيعي ،
وإنما يهمنا ارتباط المعتقد بممارسة الزيارة لهذا
المكان لاستحلاب المطر وليس الغريب أن يعتقد
الناس في الأولياء ، بل تساؤلنا يتج عن لماذا
هذا الحبل بالذات ؟ مع كثرة أضرحة الأولياء بهذه
المنطقة ، هل لاعتقادهم بأنه مكان عفسة ناقة
المنى كما يقولون ؟

وربما أيضا لوجود هذا المبنى على قمة الجبل
المرتفع حتى يكونوا قريبين من الأحواء التي يمر
بها السحاب ، وبحيث يستجاب سيدنا الحضر ،
المرتبط باعتقادهم بأنه هو المسخر للسحاب
يدهب بأمره ويمطر برغبته . وليس هذا تشكيك
في حسن سلوك هذه الجماعات الدينية وإنما كل
ما أحيانا يحمل المعتقد ويفذه لا شعوريا .

فمثلا عند دخول البيت يحجب السحول مبتدئا
بقدمه اليسرى ، وكذا لمسيلة عند تحطيه عتبة
البيت .

ثالثا : المعتقد الثالث نجده عند سماع الرعد
العصيف إذ يفرم فرد أو اثنان من العائلة بنقرة
مفهومة عندهم حتى لا يقدوها هذا الرعد ببعض
الصواعق ، وهذه النقرة لا سمعها إلا عند
محاولتهما لمسك أو نداء (المعجة أو العرمة أو
النقرة) بقصد ربطها أو حلها ، وكأنهما يهدم
النقرة يحاولان تهديتها ، فلماذا تقال عند سماع
الرعد هل يحاولان تهديته ؟ ولكن ما ارتباط
الرعد بالحيوان ؟ هذا تساؤل يتطلب من بحب
عنه . أو لعلها رواسب متبقية منذ أن كان
الإنسان موعلا في القفم يعيش مع العانة والمطر
والحيوان . ولا ينك من لغة التخاطب إلا هذه
النقرة وأمثالها ولعل هذا يحدده علماء اللسان
والتاريخ .

رابعا : في النشآت الجوية عند مشاهدتهما

تحيوط الشمس للتسللة بين السحاب وتسمى «قوس قزح» يحيطون الرجال ان كانوا مسافرين ، ويحتاطون بما يحتاجون اليه وان كانوا مقيمين لاعتقادهم ان المطر اقرب من قوس قزح او ادى وفاق لمدة طويلة ويصيغون اعتقادهم هذا في كلمات :

لا قوست في الضحى

دور لها سدره تقا

ويعصرون ابراء الابل في المكان الدافئ ، (ولا قوست في المعيشة وتي الجمل والحرية) اى لا مطر منتظر فمن اراد السفر فليسافر ، وهذا الاعتقاد عن طريق الشمس ، نراه في موصح ان عند تسبيس الطفل بعد خلقه لتسبيس الحليب يحتفظ بها اهل بروج الشمس ويقذف بها ناحيةها وهو يقول

« يا شمس يا شموسة حدى سنة الحمار واعطى سنة الفزال » .

هذا التقليد متبع في مصر ايضا مع الاختلاف في بعض الالفاظ .

خامسا : الاعتقاد المصاغ في الادب الشعبي والذى يقال عند خسوف القمر وكابهم يستعطفون لطبيعة أن تعيد ضياء القمر الذى كانت فتيات الحى يلعن ويردن اهاريجهن والتي تسمى البراشي ، وهو نوع قديم ، ويشدونه في الحلات العادية وعند خسوف القمر ينشد ليؤدى غرض المعتد فتحتى ولو لم يكن هناك فتيات تقيبه نساء كبرات مع صرب الابل لكى ترغى او تصيح . وكذلك يحيطون الرحي ، ومدقات التحاس وهذا تدوين للأغاني التي ذكرناها .

البراش عنه خسوف القمر :

برشيت بين الكواوير

حيرتى من كان نايم

هى نلعبوا يا بناويت

والقزح مازل دايم

هى نلعبوا يا بناويت

ورى بيت بايع بناته

والخير ماله مطاويج

والشر عامد امساته

والبراش الذى يردده الفتيات على صوة القمر كنوع من التسمير الا أن هذا اللون قد اختفى ولا نجد الا القليل البادر من النساء الطاعات في السن يسرده عليا

هيه كذابة مالك قلبي نلعبوا

وراس وخيك غير تجي بالك غلوة نرحلو

قائوا رحل في البطنة
هلى رحيل ماشطة

شال الرحيل وحطه
في مربع بنت كحيل

قائوا نزل في الوادى
في جلته من غادى

هذا سلام اسياى
قسلوه يا فرسان

قائوا نزل مقبل
ام الغيث سمبل لاعب عليه السيل

قولوا لركابة الخييل
هوين نجم بوذيل جاسم

كان غرين
يرخص المير

وكان شرفين
يا ششقاكم

ما سبق نلاحظ ان الادب الشعبي قد ادى عرس المعتد وهذا يظهر في الكلمات التي سبق ذكرها عند خسوف القمر ، والمسماة بالبراش ، كما انما وحدنا في بعض كلمات البراش معتقدا آخر في النجوم كقولهم :

قولوا لركابة الخييل

هوين نجم بوذيل جاسم

كان غرين . يرخص المير

وكان شرفين يا ششقاكم

اى ما معناه ان هناك نوعا من النجوم عند مشاهدتهم له يتعادلون به او يتشابهون به — يدلهم على الاحصاء او الجفاف حسب رصدهم لاتجاهاته .

فنسيج الفولكلور اذا تسككه قاعدة ، يخرج منها متماسكا متداخلا مهما سحرته له صيغه واجتمعت به او غمرت الران خيوطه بعض الأصباغ ، فهو متمم لهذا النسيج ولو حذفنا بعضا من هذه الخيوط لوضح مكانها يتنى بها تركته من فراغ .

نحن نحدد كما قلنا الادب الشعبي والمعتقد والعادات والتقاليد والممارسة والطب الشعبي والسحر كل منها مرتبط بالآخر في أكثر من موضوع . وهذا ما اشار اليه الكثيرون من الباحثين المتخصصين في هذا المجال .

عمر بلعيد المزوغى

رموز الوسم

عند

البدو

ودلالاتها الاجتماعية والتاريخية

إبراهيم محمد الفحام

خاصة ، تعبر في لهجاتهم عن الأشياء التي ترمز لها ، أو المواضع التي توسم عليها

ويختلف الرموز التي يتخذها بدو الشرق ، عن تلك التي يتخذها كل من بدو المغرب أو بدو الحبوب .

والمقصود ببدا الشرق أولئك الذين يعيشون في المناطق الشرقية من بلادنا - وخاصة في محافظة سيناء وشمال محافظة البحر الأحمر - وتمتد أسسابهم وروابطهم القبلية عبر حدودنا الشرقية ، حيث يعيم أساء عمومهم في شمال الجزيرة العربية ، في الأردن ، وفلسطين .

ويقصد بدو المغرب أولئك الذين يعيشون في المناطق العربية - وخاصة في محافظتي مطروح والوادي الجديد - وتمتد أسسابهم وروابطهم

تستحق « رموز الوسم » اسي يميز بها البدو ابلهم وخيلهم ، وسائر ممتلكاتهم ، أن تحظى بمثل ما تحظى به « نعوش الوشم » التي يميرون بها مواضع معينة من أحسادهم ، من عنابة الباحثين في العادات والتقاليد والعنود البدوية ، ودلالاتها الاجتماعية والتاريخية .

وتختلف رموز الوسم ، باختلاف القبائل والبطون ، وغيرها من الجماعات البدوية التي تتخذها شعارا مميزا لها ، فمنها ما يكون من وحدات بسيطة ، كالحطوط الرأسية أو الأفقية ، أو المائلة ، (إلى اليمين أو إلى اليسار) أو الأسهم ، أو الدوائر أو المثلثات أو الأهلة ، أو المصلبان ومنها ما يتكون من أشكال مركبة من وحدتين أو عدة وحدات متماثلة أو متنوعة ، أو من أشكال أخرى أكثر تعقيدا .

ويطلق البدو على كل من هذه الوحدات أسماء

العليا ، عبر حدودنا الغربية حيث يقيم أبناء عمومته في الأراضي اللسه .

كما يقصد بمدو الحبوب أولئك الذين يتجولون في المناطق الجنوبية وخاصة في محافظة أسوان وجنوبي محافظة البحر الأحمر - وتمتد أساسهم وروابطهم القبلية عبر حدودنا الجنوبية ، حيث يقيم أبناء عمومته في السودان .

وسنقدم فيما يلي تصادج من وحدات الموسم المختلفة التي يعلب استخدامها بين كل من هذه الطوائف الثلاث من البدو ، مع توضيح أسمائها

وتستمد بعض هذه الوحدات أسمائها من المواضع التي توضع عليها ، مثل وحدة (الابور) التي توضع في وسط سنام الحمل ، من الجهة اليمنى ، ووحدة (القناع) التي توضع أعلى الجاحض ووحدة (الجمجمة) التي توضع أسفل الرجل اليمنى ، مرفعة عن مواءة اتركه نحو الشسر ووحدة (العري) التي توضع على أحد الصديين ، وبجانبه أخرى على الصدع الثاني ، بحيث تمتد كل مهما بين الأدن والفك الأسفل ، ووحدة (العقال) التي توضع فوق ركة الساق الأمامية اليمنى نحو عرص الكف ، ممدنة من الامام ، راجعة للساحية اليمنى غير مهيبة الى الحلف ، ووحدة (الشيفر) التي توضع بين الشعة العليا .

طرق التمييز الموسمي بين القبائل :

قد تكفي القبيلة الواحدة على اختلاف بطونها ، ناتحاد رمز موحد (مكون من وحدة أو أكثر) دون الاستعانة برموز اصنافية .

الا ان الغالب ان تدخل بطون القبيلة على رمزها الأساسي المشترك ، تعديلات اصنافية طيعية ، أو تلحق بها وحدات أخرى لتمييزها . ومثال ذلك أن قسلة (المعارة) - وهي من مسائل المشرق - تتخذ الوحدة رقم ١٠ من الجدول الأول وسما لها . بينما يصيف (السراخون) - وهم بطون من هذه القبيلة - خطا صغيرا الى طرفه الأيمن تمييزا لهم .

وتتخذ قبيلة (القديرات) - في المشرق - الوحدة رقم ١٣ من ذلك الجدول وسما لها بينما تصيف إحدى بطونها - وهم (قديرات أبي رقيق)

- اوحدة رقم ٥ اليه تمييزا لهم ، كما يصيف اليه (قديرات أبي كعب) - وهم بطون آخر - اثنتين من هذه الوحدة تمييزا لهم .

وفي الوقت نفسه ، ينحدر (قديرات الصانع) - وهم بطون ثالث - من الرمز الأساسي للقبيلة الأم . ويستخدمون لأنفسهم رمزا خاصا ، يتكون من ثلاث وحدات متماثلة في هذا الرمز ، يسمون اثنتين منها عن الرقة ، والثالثة على الجهة اليمنى من الصدع .

وليس من الضروري ان يتكون الرمز الأساسي لنفسه من وحدة واحدة بل قد يتكون من عدة وحدات توضع في موضع واحد من جسد الدابة ، أو توزع على مواضع محددة لكل منها في هذا الجسد . ومثال ذلك ، رمز قبيلة (السعديين) - في المشرق - الذي يتكون من الوحدات رقم ٤ ثم رقم ٥ ثم رقم ٢ من اليمين الى اليسار على التوالي وتوزع بحيث توضع الوحدة الأولى على طول العنق الأيسر والثانية على العنق الأيسر ، والثالثة وراء الأدن اليسرى .

ويتكون الرمز الأساسي لقبيلة (الحرايبي) - في المغرب - من الودنتين رقم ١ ثم رقم ٢ من الجدول الثاني ، وتوضع الوحدة الأولى بحيث يبدأ أحد طرفيها من طرف العين اليمنى ، وينتهي الثاني عند طرف الأنف ، بينما ينتج رأس الزاوية نحو الأدن . أما الوحدة الثانية ، فتوضع فوق الوحدة الأولى .

والى جانب ذلك الرمز الأساسي ، يتخذ (بواكلة) - وهم من بطون تلك القسلة - رمزا اصنافيا لتمييزهم ، يتمثل في الوحدات رقم ٢ ثم رقم ٣ ثم رقم ٤ مكررة ، على أن توضع الوحدة الأولى ، عند طرف الشعة العليا من الجهة اليسرى ، والثانية بهاطن العنق فوق الركبة ، والثالثة على إحدى الأيتين ، والرابعة على الألية الأخرى .

ويوزع رمز قبيلة (المليكاب) - إحدى قبائل العائدة في الحبوب - الذي يتكون من الوحدات رقم ١ ثم رقم ٣ ثم رقم ٤ من الجدول الثالث ، بحيث توضع الوحدة الأولى بين العين والأذن اليمنى ، والثانية على صفحة العين اليمنى ، معدا عن الأولى بنحو شبرين ، والثالثة يمين الشعة العليا .

الجدول الأول :

نماذج من وحدات الرسم عند بدو الشرق :

اسمها	شكل الوحدة	محلل
وتسمى الخط	/	١
وتسمى الحنك	\	٢
وتسمى المعيم	⌢	٣
وتسمى المطر	-	٤
وتسمى انقباع أو العمود		٥
وتسمى اللدعة	∩	٦
وتسمى الشعيرة	∨	٧
وتسمى الحدعة	○	٨
وتسمى الراس	△	٩
وتسمى الباب	□	١٠
وتسمى المحبس	⌋	١١
وتسمى الهيس	⊂	١٢
وتسمى الصليب	+	١٣

من أعلى أحد الحاحين ، إلى أعلى الحاح الآخر ،
والثالثة تحت العين اليمنى .

وتتسمى قبيلة (الفقراء) - وهي من قبائل
العائدة أيضا - باتحاد رمز المليكات ماعدا وحدته
الثانية .

وسائل الرسم وأصوله :

يطعم الرسم عادة بواسطة الكى بقطعة من
الحديد المحي ، تحمل الرمز المميز . وفى بعض

وتتحد قبيلة (المشابات) - وهي من تلك
القبائل - رمزا يختلف تمام الاختلاف ، إذ يتكون
من الوحدات رقم ٥ ثم رقم ٧ ثم رقم ٨ وتوسم
الوحدة الأولى بين العين والأذن اليمنيين والثانية

الأحياء يتحد (المخر) وهو تراب أحمر يكثر وجوده في الصحراء ، مادة للوسم وخاصة بالنسبة للأغنام .

ونختص أصول الوسم لاعتبارات خاصة ، بين البلبو الذين يتمتعون بقدر وافر من الوعي الديني . فيحرصون - عملا ببعض الأحاديث النبوية - ألا يسموا الغنم إلا في آذانها ، ويتجنبون رسمها في وجوها .

أما الابل والسفر فيسمونها في أصول أخذها - وهي مواضع صلبة - تحميها لآلامها ، ويفصلون أن يكون ميسم الغنم الطيف من ميسم المقر ، وميسم البقر الطيف من ميسم الابل .

إلا أن هذه الأصول قلما تراعى عند الغالبية اعظمي من البدو .

ولا يقتصر الوسم عادة على الدواب وحدها ، فكثيرا ما تحتتم رموزه على البضائع التي تحملها القوافل عبر الصحراء ، حتى إذا ذهبها طارئ في الطريق أمكن التعرف على مالكيها .

وقد تسبحت هذه الرموز على الصنخور والاحجار ، التي تميز مواضع النار وحدود المراعى التي تستعملها القبائل ، وقبور أسانها ، الذين يتوقفون في غير ديارهم .

ومن أشهر الأحجار التي تحمل هذه الرموز، قطعة من الحجر الطباشيري لا يتجاوز طولها ذراعا واحدا ، موش عليها وسم قبيلة (السواركة) في شبه جزيرة سيناء . والتيها سبب الطريق المسمى (بدرب الحجر) الذي يمتد مسافة ثلاث ساعات يالهيمن نحو الشمال الى قرب مدينة (رفح) .

وقد أقيم ذلك الحجر عند موضع قتل فيه عبد زمن بعيد، رحل من تلك القبيلة يسمى (المبيعي) .

وتروى المأثورات البدوية في تلك المنطقة ، قصة طريقة عن ذلك الحجر ، وظروف اقامته في ذلك الموضع . اد يروون أن (المبيعي) هذا قد قتل أثناء مطاردة بعض مرسا الحكومة له ، عندما خرج عن طاعتها . فلما عجزوا عن اللحاق

به ، سألوه أحدهم عن أصل العرس الذي يركبه ، وكان فرسا أصيلا سميوقا ، فأخبره بغير الحقيقة ، وسميه الى أصل وصيح ، خوفا عليه من الحسد .

ولا كان كتم أصول الخيل الكريمة ، مما يتشام منه البدو ، فقد أقبل سعد ذلك العرس على العور ، وحف جريه ، فأدركه أحد الفرسان ، وقتل راكبه ، فأقام قومه ذلك الحجر في موضع قتله ، ونقشوا عليه وسم قبيلته ، لتهبط أساؤها بقصته .

بعض الدلالات الاجتماعية والتاريخية لرموز الوسم :

تسفر دراسة رموز الوسم ، التي نتخذها النقائل ومروعا المحتلعة ، عن كثير من الدلالات الاجتماعية والتاريخية الطريفة .

فبالإضافة الى ما تحفه من إثبات ملكية ادواب وغيرها من ممتلكات البدو ، وتأكيد روابط القرى بين فروع القبيلة الواحدة ، التي تساعد ديارها ، فكثيرا ما يكون اتحاد إحدى القبائل رمزا - ما - دون غيره ، معبرا عن واقعه معية في تاريخها .

ونكون الأفاضيل والمراعيم التي تروى عن أسباب اتحاد تلك الرموز ، مجموعة من أروع المأثورات البدوية ، وامتعها .

وكثيرا ما يعد الاحلاف التام في رموز الوسم بين أبناء القبيلة الواحدة دليلا على انتمائهم الى أصول قبلية مختلفة ، وهذا ما أسند له الباحثون في اختلاف رموز الوسم التي تتخذها الجماعات الست والعشرون التي تشكل منهن قبيلة (الكنايش) إحدى قبائل السودان الكبرى ، إلا أن هذا الاستنتاج لا يكون صادقا دائما .

وعلى العكس من ذلك . فكثيرا ما يتحد تشابه رموز الوسم بين القبائل المختلفة المتعاصرة الديار ، دليلا على قرابتها ، وأصولها المشتركة ، ومن ذلك أن قبيلة (الحراوين) من قبائل المشرق ، تعرضت دعوى انتمائها الى قبيلة (بني جري) بجزيرة العرب . بإشراك الرسم بينهما وهو

الجدول الثاني :

نماذج من وحدات رموز الموسم عد بدو المغرب :

اسم	شكل الوحدة	مسل
وتسمى الشتور	∟	١
وتسمى الدومة أو الشويرب	/	٢
وتسمى القويسنة	X	٣
وتسمى التمسنة	-	٤
وتسمى القويسن	⊥	٥
وتسمى السمسة	∧	٦
وتسمى قايم سينف	⌊	٧
وتسمى المسندري	⌋	٨

ذلك التي تدور حول أصل قبيلة (الحويطات)
بالمشرق إذ يذكر الرواة أن (حويطا) جد تلك
القبيلة ، كان من أشرف الحجاز ، وقد خرج مع
قومه ذات يوم ، وهو صبي في رحلة لهم إلى مصر ،
فمرص في الطريق واصطروا لتركه عند رحل في
مدينة (الحقة) يدعى (عطية) حتى يشفى ،
واستأنفوا الرحيل .

ولما شفى الصبي أعجب (عطية) - وهو جد
قبيلة العطيات - بذكائه ، وصمم على الاحتفاظ
به فحضر فترا وصنع عليه أثوابه ، وبغش عليه
وسم الأشراف . فلما عاد من مصر رعم لهم أنه
مات ، وأراحهم اتقبر ، وعليه وسهم ، فصدقوه .

وعندما شب (حويط) عرف حقيقة أصله ،
فمقش وسم قومه على حجر وصعه تحت عتبة دار

علامة المثلث ، الذي يسمونه (الرباد) فصلا عن
تعارب اسميهما .

وبلغ من شهرة رموز الموسم ، التي تتخذها
بعض القبائل ، وفوة دلالاتها عليها أن أصبحت
اسماؤها نطق على هذه القبائل ذاتها .

ومن ذلك أن اسمى (الطارة) (والسوط)
وعما الرمران اللذان يتحداهما فرعان كبيران من
قبيلة (الصبيانية) إحدى قبائل السودان ، وسمي
لهما ، قد أصبحا يطلقان على هذين الفرعين ،
ولا يعرفان إلا بهما .

كما يطلق اسم (القلادة) و (العرق) على
فرعين آخرين من قبيلة (التعايشية) ،السودانية،
يتحدان رمزيهما ، وسمي لهما .

ومن الماثورات البدوية حول رموز الموسم ،

الجدول الثالث :

نماذج من وحدات رموز الموسم عند بدو الجنوب :

اسم الوحدة	شكل الوحدة	ملاحظات
وتسمى الحلقة	○	١
وتسمى الأبرور أو القنصاع	⌒	٢
وتسمى البرشق أو جعيبيسة	⊕	٣
أو الحورى ، أو العقال	—	٤
وتسمى شيفر	—	٥
وتسمى شعبيسة	∨	٦
وتسمى الكريست		٧
وتسمى أيضا الكريست	⌒	٨
وتسمى البسدر	⌒	

سفره وتحطمت ، وصاع من محتوياتها ريال واحد ، فاقسم ألا يبرح مكانه حتى يجده ، ولما صاع هذه عبثا ، تركته القافلة ومضت . أما هو فقد بر نفسه ، وبقي في ذلك المكان ، وبروج من إحدى بات قبيلة (الهددوة) في المنطقة وأحب منها ذرية كبيرة أصبحت مع الأيام قبيلة تحمل اسمه . ولا يزال أبناء هذه القبيلة مشهورين بحرصهم وحبهم لنمال حتى أنهم اتحدوا من شكل (الريال) رمزا لهم .

رموز الموسم عند قدماء العرب :

تعد عادة الموسم ، من أشبه عادات البدو تاصلا ، وأكثرها غرافة وقديما .

(عطية) فلما مات صاحبها استطاع أن يشت ملكيه لتلك الدار ويتولى رعاية أساء عطية ، ثم لم تلبث أن اسقلت تلك الرعاية إلى أنثائه فصار (الحويطات) هم وحده قبيلة (العطيات) إلى يومنا هذا .

ومن المحاولات العكسة لتفسير رموز الموسم ، ما يقال عن وسم قبيلة (القرعيب) السودانية ، وهو دائرة صغيرة في حجم قطعة النقد الفضية (الريال) وتربط هذه المحاولة ذلك التفسير بتفسير اسم القبيلة ذاتها . إذ تروى إحدى المأثورات البدوية أن تلك القبيلة تنسب إلى رجل كان يسمى (أنا قرعة) وأنه سمي كذلك لأنه كان يحمل دائما قرعة يودع فيها نقوده لفرط حبه للنمال ، فحدث أن سقطت منه تلك القرعة أثناء

وقد جاء في (لسان العرب) لاني منظور أن موسم (أثر النكي واجمع وصوم) و (وسمه وسما) وسمة إذا أثر فيه سمة وكى) و (الوسام ماوسم به النعير من صروب الصور) * و (الميسم المكواة أو الشيء الذي تؤسم به الفوات ، والجمع مواسم ومياسم) وقال ابن بري (الميسم اسم بالآله التي يؤسم بها ، واسم لأثر الموسم) *

وفي (صحيح البخاري) من حديث (أنس ابن مالك) رضى الله عنه ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسم إبل أصدقه ، لتمييزها عن غيرها *

وذكر (أبو منصور) أن العرب كانت تقول (ما نار هذه الناقة ، أى ما سميتها سميت ناراً لأنها تأنار موسم) *

وكان لكل قوم مداحاتية بعض خاص على ميسمهم ، يطعمونه بأنار على دوابهم ، ويحدونه رمالهم *

وكانت لتلك الرموز أسماء تحيلها بأحرف شكالها ، وأحلاف المواضع التي يؤسم فيها على أحساد الدواب *

فمن أسماء الرموز التي كانت تحيل أسماء الاشكال (المضاج) و (المشط) و (الدلو) و (الهلل) و (الصليب) *

ومن أسماء الرموز التي كانت تحيل أسماء المواضع التي يطعم عليها ، (الجداء) و (الدرج) و (الصداع) سمة إلى الجعد والدرع والصنع و (الجوراء) من (جور عين البعير إذا أدار حولها ميسما) و (الدمع) سمة إلى مجرى الدمع من أعين *

وقد جمع الشيخ (حمزة فتح الله) في كتابه (هداية الفهم إلى بعض أنواع موسم) الذي طبع سنة ١٨٩٥ م أسماء ثلاثة وسمعي رمزا من رموز الموسم ، وردت في المعاجم وكتب اللغة ، وكان أكثر اعتمادا على (باج العروس) و (لسان العرب) و (المختصر) وكتاب (الروص الألف) للعلامة أبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد الجعفي المالقي السهيلي ** وأضاف إلى

كتابه هذا دراسة لبعض رموز الموسم عند أندو المعاصرين *

بعض الدراسات الحديثة لرموز الموسم :

وقد فرطت مجله (المقتطف) ذلك الكتاب في عددها الصادر في شهر أغسطس ١٨٩٦م وأهابت بالمؤلف أن يحاول الكشف عن معاري تلك الرموز في طمعة نالية ، كما نشرت تلك المجلة في عدد شهر ديسمبر ١٩١٥ مجلة من رموز موسم عند أندو العرب ، التي عني بجمعها المستر (أوريك نايس) ضمن دراسته عن عادات البدو في أبحاء (عربي مطروح) فشرتها له الجمعية الاسيوية الملكية ، مع مقاربها بدراسات مماثلة لشمس كسج ، والدكتور ميخائيل أيوب *

ومن الدراسات الحديثة لرموز موسم ، تلك التي أوردها الدكتور (عبد الحيل الطاهر) في كتابه (ألبو والعشائر في أجيال العربية) (وعارف أعارف) في كتابه (تاريخ بر سبع ومائلها) (وعبد الطيف واكد) في كتابه (مربوط) (ومحمد الطيب بن أحمد إدريس الأشهب) في كتابه (درة العربية أمس واليوم) والدكتور (محمد عوض محمد) في كتابه (اسمودان أشبال سكاره وقبائله) *

وسم نزل رموز موسم في حاجة إلى مزيد من اهتمام الساجين ، في مختلف الدول العربية * ويجب أن تتبع مرحلة جمع تلك الرموز والنعرف على أسمائها ، والجماعات البدوية التي تحدثها وسما بها * مرحلة أخرى تستهدف البحث عن دلالاتها الاجتماعية والتاريخية وسما بها * فم يكون هناك من معارف سما الرموز من الجماعات البدوية التي تساعد ديارها ، وأحسار من الجماعات رموزا سمة دون غيرها *

ولا شك أنما سيجر من هذه الدراسات المسانكة المتعة ، كبر من الجاهل والمعلومات ، التي تهم الساجين في المجالات البادية والاجتماعية والمعموية ، فضلا عن كبر من القصص والأساطير ، التي تعنى المهتمين بجمع ودراسته المأثورات الشعبية في أنحاء العالم العربي *

أبراهيم محمد الفحام

الزوار

مسرح غنائى شعبي لم يتطور

عبد المنعم شمس

العناني * وقد جنى اجابى الاجتماعى على ارار على الخائب العنى حتى استعظه من الحياة المصرية ، ثم أسرعت حياة التقدم العصري ، وشابك حيوطها ، وتعددت وسائلها ، حتى أصبح الزار فى حناها اسوم من المردبات

وصف حفلة الزار

وقبل ان ندخل عن ارار من وجهة نظر من سمعى ، اقدم نفسي على تصوير حفلة زرر سمها احدى شهربى ناسب فى ليل الماصى ، وهى السيدة ريب زور ، فقد نشرت هذه الكاكة مثالا فرنس من زرر واستطاعت لانها سيدة - ن رى ن ما يدور فى الحفلة التى حضرها ، لان الكوديات كن يسكن وجود الدكور فى هذه الحفلات *

فانت السيدة ريب زور فى مقالها الذى سر عام ١٨٩٣ بحريدة النيل

« نوجد طاعة من النساء يسمنون الكوديات من النوانى يعملن ارار ، وهؤلاء أقطع وأشبع من طاعة الدخائين ، اذ هن دجالات أيضا ، ولهن أفعال شمنن مينا العوس ، ويقسرن مينا الآداب » وأما النساء اللواتى على شاكلهن فيكدن أن يصدن لعظم ما يرحرن لهن من انمول حتى يدخلن فى اعتقادهن أنه لو تكلمت احدى

لم تصل الى تحقيق علمى عن أصل كلمة (الزار) ، فقد قيل انها سبه الى بلدة (زارا) احدى بلدان شمال ايران ، وقيل انها مسوبة الى (زار) احدى قبرى خريرة العرب شرمى ابيامه * كما قيل انها مشبعة من (الريارة) أى قدوم الاسبياد فى الحصرة ، لتحل مكان الشياطين التى تلس احبياد المصابيات من النساء *

وقد نارت حول الزار مناقشات فى الجيل الماصى واعتبره المصلحون الاجتماعيون من الأمراض الحفيرة التى يعوض دعائم المجتمع العصري * ونشرت مقالات وكتب عن مصار الزار * وكاتب ، لنظره الاصلاحية فى ذلك الوقت برى آل اصرار الزار تكمن فى امرين * اولهما السبه فى الاتفاق مع طائل ، ارضاء لطاعة من صاحبات الدحل والشعوذة ممن يطلق عنيهن اسم شبيحة الزار او الكودية وديهما مالموحص فى بعض الأحوال من استخدام حفلات ارار بطريقة سرية لأعمال مافية للآداب العامة * حتى أن بعض هذه الحفلات كانت تقام فى أحل التهلك والمريدة *

ولم يلتفت أحد الى الزار كلون من الوان لهن الشعفى كان يمكن أن ينطور تمثيلا وعاء ولغا وموسيقى ليشكل نوعا من أنواع المسرح

ان المنهج الذي يسير عليه الكاتب يعتمد على الممارسة الحية ، وتلويدها على الأساس العلمي . ولقد سبق أن درست ظاهرة «الزار» من الناحيتين الاجتماعية والنفسية . وتكن الكتاب يعالج «الزار» من زاوية أخرى وهي ارتباط بعض الممارسات الطقوسية بالدراما والمسرح ، وهو يريد أن يثبت وجود الدراما الشعبية في البيئات العربية بصفة عامة ، والبيئة المصرية بصفة خاصة . ومن أجل ذلك وزع النص توزيعاً حوارياً وغنياً ، وبقيت مسألة تحتاج إلى بحث تكميلي ، وهي محاولة الكشف عن المواطن الأولى لهذه الظاهرة التي تستوعب الكلمة والنغمة والحركة والايقاع والمادة المشكلة ، وتقوم بوظائف نفسية وفنية في وقت واحد .

مرمعا عن شيء ، وذلك احتراماً للكوديات اللواتي لا ينسى لهن أن يرتفعن على الأسرة ، ولا يجوز لأحد أن يكون مرمعاً فوقهن ، ذلك إضاعة لأمر الدين . إذ اعتادهن أن ابني يعملن هو في نص الشريعة ، وذلك ناشئ من جهل النساء وعدم اطلاعهن على الحقائق ، إذ بهي لا يعرف من أمر الدين شيئاً سوى أسماء الأولياء مثل السيد البدوي والرفاعي والسيومي والموالي ومثل هذه الأسماء . فإذا حصل لأحداهن أدنى مرض أو همتها الكودية أن سيحضر عليها السيد البدوي أو أي اسم من هذه الأسماء ، ولا يحمي على الماقل ما للوهم من التأثير على احساسات الإنسان ، فتتبرك بها النساء ، ويأيينها من كل جانب ، ويعددن احترامها من أعظم شروط الديانة ، لأجل أنها يسكن في جسمها الطاهر السيد البدوي أو الشيخ محمد أو غيره من الأولياء . وهذه نتيجة الجهل الذي هو من عدم تربيته النساء .

ولما استعير بنا الجلوس قامت الكوديا ووضعت كرسيها في وسط المجلس ، وأجلست عليه صاحبة المنزل التي نحن في ضيافتها . وأحضرت فرختين وديكا ، وربطت أرجلها ، ووضعت الديك على رأسها ، والفرختين على أكتافها ، وصارت تتلو قراءتهن المعهودة ، وتنشد

النساء في محبتها لسمعت انكوديه وهي في منزلها . وذلك بسبب الشيخ أو العمريت الذي على الكودية فانه يعمل الكلام الى مريدته . وبهذا السبب لا تقدر أن تتكلم ، ولا اذا طلبت الكودية شيئاً تقدر أن تحالفا لثلاثا يصعب عليها الشيخ الكبير الذي كل العماريت تحت حكمه ، فتأبى حينئذ الى زوجها بالرقعة أو بالعمف فان قدرت على سلب شيء منه والا التزمت بأن تبيع شيئاً مما تملكه . وسند طلبات الكودية بأية طريقة كانت . وأما اذا اقترحت على أحداهن عمل امرار فانها لا تقبل كلفة مصاريفه عن العشرين أو الثلاثين حينها فضلاً عن المصاغ والحلي والملبوسات الثمينة التي تقترحها عليها الكودية بدعوى أن العمريت جاءها في الرؤيا وطلب منها ما هو كذا وكذا فتلتزم أن توفى بالطلب خوفاً من أن يعاكسها ويوقعها في المرص .

وها أنا أشرح لحضرات العراء الكرام مآرايته رؤية العين ، وهو أنه دعيت ذات يوم إحدى صديقاتي أن أحضر عندها في يوم كذا لأنها ستعمل الزار ، وكنت في أشد الشوق لرؤيته لأمي لم أكن رأيتة قبلها أبداً ، بل كنت أسمع به فقط . فلما دخلت ذلك المحل وجدت فسحة متسعة مفروشة بالسجاد ، وفي جوانبها العرش مطروح على الأرض بدون أن يكون شيء منه

الأناشيد ، والقراخ لحودها تقابل اشهادهم
بالصراخ والزعيق حتى اريج ذلك المحل ، وجميع
الجالسات يمسحن وجوههن ، ويدفن

دستور يا أسباده .. مدد يا اهل الله ..
نظره يا أسيادي)

وهي تنمو . وفي يدها الدف الذي يسمونه
السدير في عرف أهل الطريقة ، ثم صارت
تصرب عليه ، ونأي بالأناشيد التي على تلك
الطريقة ، حتى اذا فرغت من ذلك ، أحرلت
الديك والفرختين ، وحرحت الى صحن الدار ،
وأحصرت كشفا من أحسن الموحود ، وأمرت
بديعه ، فلما نحر أحصرت طبعا واستلعت فيه
الدم ، وأمرت الست أن تشرب من ذلك الدم ،
وتدهن أعضائها ، فعملت ذلك ، وبحس كلسا
سطر الى شيء تقشعر منه الحلود ، وتشمئز منه
العوسى الأنية ، اد نحن تعلم أن الدم محرم
كالميتة ولحم الحرير ، ولما فرغ من تلك الفعنة
الشتعاء ، احتطى بها ، في أيديهن الدفوف
والصنوج ، وأدخلها بالاحتفالات العظيمة التي
ما أظن أنها تالها حين رواجها ، وهي منطحة
بالدماء ، عوضا عن حلة الرفاف الى أن اجلسنها
أمام محل الكوديا واتباعها ، فجلس كل منهن في
محلها والسيدات المدعوات أيضا جلس ، وانتظم
المجلس ، وحى بانهاوة ، وأحدث الراحة قدر
نصف ساعة . ثم مسكن الدفوف ، وصرب ضربا
مرعجا مع الانشاد المدهش ، والست راكعة أمام
الصناريات ، منكسة رأسها الى الأرض ، الى أن
جاءت احداهن ومعها نقبج فيها بدلة من ملابس
الرجال ، وهي عباءة مزرکشة بالقصب على
أحسن ما يكون والبستها ، وأخرجت ملاة من
الحرير الهندي مشحولة أطرافها بالقصة ،
وطربوش مكلل بالؤلؤ ، وأخرجت لها سييفا
وحجرا ملبسين بالقصة ، فتلذت بالسيف ،
ومسكت الحبحر بيدها ، ووقعت تتمايل في
وسط ذلك الجمع العظيم ، والآلات تصرب ، ثم
انقضت وقالت :

- السلام عليكم

فقيل لها :

- أهلا وسهلا .. مين أنت ؟

فالت :

- أنا الشيخ عبد السلام

ثم صرن لها على الطريقة المعتاد عليها
الشيخ عبد السلام . فرقصت رقصا يعجب
ويطرب ، حتى اذا فرغ الدور ، قامت رعيمة اعوم
(الكوديا) وكسبتها ، وبذلك انصرف الشيخ
عبد السلام الى حال سبيله .

ثم حضرت زوجته واسمها السيدة رقيه ،
ودخلت في حسم المرأة التي قالت (السلام عليكم
يا سنان) بصوت زفيغ عليه انار التصيح ،
فسلمت على الجميع ولبس اللبوس والحنى ،
فأحصرت بها سبع بدل من الحرير بل بدله لون ،
وكلها مزرکشة بالقصب ، وعلى كل بدله قطعة
من البريچك (فماش رقيق من الحرير) بلون
البسلة يسمونها (الطرحة) وعلى أطرافها
الحيريات الذهب ، وأحصرت لها المصاغ من
أطواق وأساور وحلائل وكراديس ومصاصد
وحواتم كيار حلاف الحواتم المعتادة وأحجية وغير
ذلك ، فدفن لها على السبع طرائق ، وكل طريفة
لبس لها بدلة ، وصفا من الحلى ، وفي أثناء
ذلك قامت بفص المدعوات ورفض معها ، وكلهن
لا تقل ملابسهن ومصاعهن عما وصفت .
والمقبرات مصاعهن قصة ، ولو أحصينا أثمان
ما في ذلك المحل لرادت عن السبعائة بجنته من
حتى وحلل وغيره .

ولما فرغ من ذلك ، انصرفت الست زوجها
الشيخ عبد السلام بعد أن ودعت الجميع .

ثم ان ابن الشيخ عبد السلام الصغير حضر ،
ولس حسم المرأة ، وحيث تبدت تغيرت أحوالها ،
ورجعت الى حال الطفولية ، وقعدت في الأرض
يلعب كالأطفال ، ولكن النصح ظاهر . فمدن
لها الطريقة التي اعتادت عليها وهي نط كط
الأطفال ، حتى فرغت الطريقة ، ثم انصرف عنها
الى أمه .

وحضر بعده العيد واسمه مرجان ، وتكلم
بلسان كنسسان العيد ، ورقص على الطريقة
التي اعتاد عليها ، ثم انصرف هو ، وجاءت الحارية
روجته فجلت جسدها ، ووقعت في وسط
المரசح ، وصرحت صراخا مرعجا يشوش الأفكار ،
ويرعب القلوب وقالت :

- لا أطبخ الا بالمعرفة القصة ، ولا أمسك
الا الجدارة القصة ، وان لم تحضروها لي ، فسوف
أعيبها ، والقي عليها المرسح ، ولا أتركها تقوم
من الأرض .

وحيث تحدث عن الرار من وجهه نظره الطبيه والاجتماعية قال :

« قد احدثت امعاذجة بارود بعض الشهوره يوم عيدها جماعه في اوروا ، ولكن انجلت الطقيه عن ان الذين سببها بعجائز مصر اما يريدون الايمان بشيء جديد غريب حتى يصل عليهم العوم ، وقد شدد الكثير عليهم جماعه العلم بأوروا حتى عادوا عن غيرهم وهم صاعرون .
ولئن صدقنا بان للمعادن تأثيرا على امراض الأعصاب ، فمن الممكن ان الاطباء يجرون هذه الاعمال بطريق لا يحل بالأدب ، ويمرقي سياج الحشمة لما نراه ، سيما اذا عرشنا ان اكوديات عالمنا ممن يسهون طرق اجتماع الحسبي ، ويدلن المصاعب في سبيل الوصول الى الفساد بطريق حمري ربما صيربه أحيانا من صغر الرار أو تأمر الشيخ » .

اما طبيب الآخر فانه لم يلتفت لبيان وجهه نظره الاخلاقيه في سفره قصيره ، بل انه الف رساله خاصه عن الرار ربط فيها بين الطب والأخلاق واجتمع والمعانيه ، وترغم حركه مناوبه الرار ، وهو الدكتور محمد حامي رميل الدكتور عبد الرحمن اسماعيل .

اشترك هذان الطبيبان في حملة عبيده ضد الرار ، وكانت امامهما صوره قائمه عن الفساد الخلقي ابدى بحدث أحيانا في هذه الخلاف المطلقة ، وليس لما أن نكر هذا الفساد الذي دفع اليه مجتمع شرقي معلق . ولكن الذي نكره على الطبيبين هو انهما أحصوا العلم لطاهره شرفية ثابت من سمات المجتمع ، ولم يفسرا الحقيقة العلمية المجردة التي يمكن أن يؤدي اليها الرار بكل طعونه وموسيقاه وحوه في شفاء بعض الأمراض النفسية .

لعد اتفق الطبيبان على أن بعض الاطباء في اوروا زوروا في حملة ارادوا ان يخالف ما ذهب اليه ، وان هذه الحملة التي شهدها بعض الاطباء الأوروبيين من زوروا مصر ، وسمح عنها آخرون ، هي من وسائل العلاج مما يؤكد عند سموات طويقة ، حتى أن بعض أطباء أوروا قرروا أن الموسيقى لها أثر في نفوس البشر ، ونصحوا أصحاب المصانع الكبرى بأن ينعثوا ألحان المشاهير من الموسيقيين لأعمال أثناء العمل حتى يزيد إنتاجهم .

وهذه السيطرة ليست حديثة في الثقافة العربية ، فقد اشهر افارابي الفيلسوف المسلم

وقامت السيدات من كل حاسب ، واحتل بها ، وكل منهن يقلل يديها ، ويستسمحها لتمتعوا عنها ، وهي لا تردد الا حاسا ونهورا . حتى قامت الكوديا الكيرة ، ويعهد لها انها في الأسبوع الآتي تستحضر لها ذلك .

ثم بعد ذلك أعد الطعام ، وقامت السيدة صاحبة الرار ، تحيي الصيوف بكل أسس ولطف واساسية ورفه على غايه ما يسعى .

وهذا الوصف الذي قدمه لنا اسيد ريب فوار اما هو وصف لحمله رار تمتاز بالاحتسام الكامل ، وهو وصف دقيق للعالم الاساسيه في حملة رار تفيديه رغم خلوه من تفصيلات ندره لم نفع عندها ايكانيه ، فقد كان هدفها من التنايه هو المحدث الاجتماعي لا السيطرة الفيه

ولم نجد في النصوص التي نشرت عن وصف الرار حبرا من هذا الحصر في التصوير ، فقد كان الكتاب يتكون دائما من وجهه النظر الاجتماعيه . ولا يلتصقون الى ما نحاوله اليوم من دراسه نفس الشعبي بعيدا عن نقائصه الخلفيه . او ما ندعو اليه من الافادة الفيه الخالصه في هذه النصوص لشعبية التي يمكن أن تسهم في اقامه مسرح شعبي مصري متطور .

طبيبان يعلمان ضد الزار

وفي جو المخاضه لعكره الرار ، ظهر طبيبان مصريان فادا حملة علميه ، كان لها اثرها ايجاب في القضاء على هذا اللون من الفع اسعسى وان اولهما الدكتور عبد الرحمن اسماعيل ابدى برغم مقاومة الجرافات في المجتمع المصري ، وقدم بحثا هاما في مؤتمر استشرقيين العاصر ابدى عقد في جيف خلال شهر سبتمبر عام ١٨٩٤ ، كان عنوانه (طب الركة) ، ثم اسلم هذا الطبيب يعسر بالعلم كل الطواهر الخرافيه ، التي كانت سائدة في المجتمع المصري . وكان نازعا في تفسير هذه الطواهر وردها الى اصول علمية أحيانا ، أو رفضها بالعلم أيضا - وايضا يدل لها من الطب الحديث .

وقد يكون مفهومنا ان يعود طبيب مصري حملة ضد الخرافات والأوهام في الطب والعلاج ، ولكن الدكتور عبد الرحمن اسماعيل نعتى هذه المرحلة حين نشر بعض آرائه ، وبدأ يدخل في حياة المجتمع كمصنح اجتماعي على طريقة أهل عصره من دعاة الإصلاح في مجتمع معلق ، بحكمه التفالمد والعادات الشرمة ، ونعق عيه الأبواب على الحريم .

بأنه كان يصنع في الألمان ما يوظف ، ويجعل في الأنعام ما يبعث على النوم ، ومنها ما يبكي ، ومنها ما يصحك .

ولذلك فأنى اعتمد ان السطرة الى حفلات الرار من جانب واحد كانت نظرة صيغه . ونو ان دعاء الاصلاح طالبوا بجعل حفلات الرار مفتوحة لا مغلقة ، لامتنع النساء ، ولكن ذلك احدى . ولكن كيف كان في استطاعتهم ذلك بينما قصيه السعور والحجاب ذاتها كانت في اوجها ، وببعض كان المحسم المصري يعيش في صراع الأفكار الداعية الى تحرير المرأة .

ثم استطاع الطبيبان ان يبعث موضوع الرار بحثا علميا مجردا ، بل انهما اعتبرا ناهما ثم يشاهدنا حفلة رار ، وندهما نبا عن الرار بالسماح للبل ما كان يقال عنه . ولم يبق لموضوع هو انحر واشتر ، ومحاولة الفصل بينهما ، ولكنه كان موضوع يقيم هذه الحفلات من الناحية العلمية المجردة ، خاصة وان من تصدى لها كانوا من الأطباء المرموقين في عصرهما .

كاتب يؤلف قصة

وهناك وجهة نظر اخرى لا علاقه بها بالاحلاقيات، ولكنها تربط بالادب والاجتماعية، وكان بطنها مترجما في ديوان الاوقاف هو (محمد حلمي رين انديس) الذي انق رواية سماها (مضار الرار) ، وهي قصة طويلة حكى فيها مؤلفها مأساة سيدة مريضة استسلمت لشهيقه الرار ، ولم يعد العلاج ، ثم توفيت السيدة .

وبعد كتب المؤلف على صدر كتابه حكمة تقول :

ثلاثة تشقى بها الدار .. العرس والماتم والزار

وكانت وجهة نظره اقتصادية ، لان اسراف المصريين في الاعراس والماتم وحفلات الرار كان معروفا ، ورغم محاولة الكاتب صياغة قصته من اجل هذا الهدف ، فانه لم يجد الحادثة وقعت في الاسكندرية ودفعته الى الكتابة ، وكانت الحادثة عملا عشيا صط في احدى حفلات الرار .

وفي هذه الرواية تفصيلات هامة ذكرها

المؤلف ، وأهميتها السيدة زينب فواز . ومن هذه التفصيلات ان الكوديا تطلب دجاجة بيضاء لا يشوب بياضها شائبة اى (فراخ ما فيها من اشارة) ، وانها تدبح عددا فرديا من هذه الدجاجات وتسلمها الى احدى تابعاتها وتطلب منها ان تلقبها في البيل ، ولا شك في ان الناحية لن نلقى الدجاجات في البيل بل انها تحملها الى بيت الكوديا .

كما ذكر المؤلف بعض المصطلحات الهامة ، فان السيدة المريضة تسمى عند الكوديات باسم (المريوحة) ، كما ان الكوديا اذا عجرت عن شفاء المريضة فانها تأخذ قطعة صغيرة من ملابسها تسمى (الأثر) وتربطها على مسامير مسامير (باب رويلة) حتى اذا مر الشبح هناك في طريقه الى صلاة العجر في أحد المساحد الشهيرة بهذا الحى تعنق (ربحه) بهذا (الأثر) فتشفى المريضة المريوحة من مرضها .

ان القصة التي كتبها (محمد حلمي رين انديس) مع ركاكتها ، تدل على الاتجاه العام الذي اتجا ابيه الكتاب والباحثون في الجيل الماضي لقاروا الرار ، فقد طبعت هذه القصة عام ١٩٠٣ في مطبعة ديوان عموم الاوقاف ، مما يدل على مشاركة الدولة نفسها في محاربة الرار عن طريق الاصاح .

حفلة الزار .. فن شعبي عظيم

ورغم كل الاعتراضات التي ذكرناها ، فانه يعتقد ان حفلة الرار من الفنون الشعبية التي اندثرت ، ولم يعد من جوابها المسرحية او الموسيقية . والنص الذي تقدمه للقارى عن حفلة زار تقليدية اما هو نص مسرحي شعري مبهم . كانت تؤديه فرقة كاملة تترجمها الكوديا ومعها سيدات مدربات على دق الدفوف والصنوج وعلى العناء والتنعيم . بل انهن كن مدربات ايضا على فن الاحراج المسرحي .

وهذا النص مسرحية غنائية كاملة (١) ، تعتمد على ان يحلل موضوعها .

(١) يلاحظ ان هذا النص يختلف في اوصافه النص الذي تحدثت عنه السيدة زينب فواز في مقالها عن الزار ، ومن الطبيعي ان تختلف مثل هذه النصوص المروية عن الال الشعبي .

النص الكامل لحفلة الزوار

(الفصل الاول)

فاتحة الحفلة : الصلاة عليه .. صلوا عليه ..

السبي العربي .. صلوا عليه

السيد الكبير : مامه الهندي آه يامامه

بدر التمام يا محمد

تصبوا الكراسي لمامه

آدم شمع مامه

يا لله السماح .. آه يامامه

يا لله الهندي .. آه يامامه

صاحب العوايد مامه

صاحب الدنايح مامه

طلع اسمك يامامه

تصبوا الميدان على مامه ، وحياتك يايوسيه

تصبوا الميدان آه يامامه ، وحياتك يايوسيه

تصبوا الميدان ودنايحه ، وحياتك يايوسيه

تصبوا الميدان وعوايده ، وحياتك يايوسيه

ابن السيد الكبير : آه يارهر الورد يامامه

وعلى البستان يايوسيه

آه يارهر الورد يامامه

وعلى البستان يايوسيه

أحب مامه وعلى البستان يايوسيه

أخت مامه : (مستعيتها) .. تصبوا الميدان على مامه

مرحبا بك يايوسيه

لاسي الكوفيه والعقال يايوسيه

مدلع ياسلام والشمع شمعك ياسلام

(مستعيتها) .. ودوا وديه

ست عظيمه .. ودوا وديه

ست كبيرة .. ودوا وديه

ست نملايه .. ودوا وديه

ست كبيرة .. ودوا وديه

مرحبا بها .. ودوا وديه

ودنايحك .. ودوا وديه

وعوايدك .. ودوا وديه

يوسيه : واديه واديه

على بيت مامه وادي واديه

غنى وغنوا له رومجدي

ومرومه في طوله رومجدي

في خلاوة غيبونه رومجدي

حلو المطايا ياسيه

بالاسي المطايا ياسيه
زرعك على السيل والمطر ياسيه
أخت يوسيه : سلامي على أم غلام

يا مرحبا بأم غلام

أول سلامي على أم غلام

يا مرحبا بأم غلام

ردوا السلام على أم الغلام

آيواي وآييه

أخت يوسيه يا أم الغلام

ياست مامه يأم الغلام

مامه انوكي يا أم الغلام

يوسيه أخوكي يا أم الغلام .. يأم الغلام

والعفو منك يأم الغلام

بيسي مرهاتك يأم الغلام

واشغى عيانك يأم الغلام

راخية اللتام يأم الغلام



المعومك يا أم العلام
والطبل طبلك يا أم العلام
أيواي وأييه
واللينة ليلتك يا أم العلام
أيواي وأييه

دير بلال (وزير مامه) : دير بلال يا وزير مامه
مستغينة أم مامه

أخت الوزير : جيه ماميه ، لايسه الملايه

مرحبا وبابه
مرومه برهانك
يامرومه ٠٠ ياهوه

سيد مصرى : ارضهم يا سيدى يا الله

الرضا وعمايتك يا سيدى يا الله
الرضا وعوايدك يا سيدى يا الله
الرضا ودبايحك يا سيدى يا الله
الرضا سيد عظيم يا سيدى يا الله الرضا

واحدة من الكورس (توجه الى السيد المصري) :

يى مامه ياهوه
يايى مامه سلطان
يا يى مامه ويرجى فيه الرضا
الأول يايى مامه

وشمعك وعوايدك يايى مامه

أخرى من الكورس (توجه الى السيد المصري) :

العب يا سلطان فى بيت العلام
مرحك يا سلطان
شمعك يا سلطان فى بيت العلام
دبايحك يا سلطان فى بيت العلام
ليلتك يا عجمان فى بيت العلام

أخت السيد المصري : يا أم الورايد وردى

عقال بهارك والعى وادى
شمعك آيد وردى
عقال دبايحك وردى
ست عظيمة وردى
ست كبيرة وردى

مموته : مرحبا يامموه

مموه ٠٠ شمعك يامموه

العمر يا مموه

ليلتك يامموه رده ومدهوه

يا مموه عتر ومدهوه

يا مموه يا وردى ولايسه الرعمانى

ودبايحك ولس الرعمانى
وشمعك ولس الرعمانى

روم نجد : روم نجد أشطح واسايل

ياروم نجد

يا لايس سيمك ، يامحى صيمك

يا روم نجد

ياسيه مدلج فى الميدان

لايس عناية فى الميدان

مكحل عيونيه ، وراحي شعوره ، ياسلام

أخت روم نجد : رمانك يا مرومه يا هوه

كرسيك فى الحنية نصنوه

أحوكى روم نجد ندهوه

رمانك يا مرومه طاب

وكلواميه الاحباب

كباشك كبير دبحوه

شمعك أهم وقذوه

واسمك أهم ندهوه

السودانى : موالى يا موالى

يا أبو العباس يا سلطان الرجالي

يا حامى الرجالي

يا وري بيه يا مرحبا بك

يا وري بيه يا مرحبا

يا لايس الياقة والكوفيه على العا

مرحبا بك يا وري بيه مرحبا بك

مكه نلادى والحيش منزلى

مكه نلادى والسوان ممرلى

أشطح يا رين وهات ريه

يا هوانم يا أولاد الحيش مرحبتين

يا أولاد الحيش ، حبشيه وجيه فى الحيش

سفينة (أخت سلطان بحرية) :

الصلا على النسي يا ماشاء الله

سلطان بحريه يا ماشاء الله

سميه البحر عوامه

تصحك وتلعب فى البحر عوامه

سمكه يتلعب فى البحر عوامه

ولاج (عبد سمينه) : ولاج يا ولاج

مرحبا يا عبيد الاسياد

يا الا ريهه وتوابهم

الرفاعي معهم والكيلاسي معهم

والسيد معهم والدسوقي معهم

يا أبو محمود يا حمى ، وقاصى الحقيقة
سيدى على

والتمتوني أبو حليل ، وأبو العلا حامى القديل
والطشطوشي والشعراوى والعشاوى
والأنبيا والأوليا والسنت عيشة السويه
والإمامين ، وما بينهم السادات الأهليه
والسادات السكريه والسادات الودانيه

(يغفر النغم الموسيقى ويلعب ولاج دورا آخر)

دلكتك يا دلوكه
يا مرحبا بالدلوكه
وأدى لعب الدلوكه
عدى البحر على دراعه
طلع السحله يدماعه
يا حارس بين احوانه
العب يا رنجه
يا مامه كته ، ولاج سته
شمعه فى ايداه ولاج سيده
شمعه فى ايداه
مرحب يادرجه
مرحك يادرجه ، اسمه يادرجه
العب فى الملعب
يا على حشنى ولا سودانى
ولاج ٠٠ مامه قدامى
ولاج يا سيه يا غاى
ولاج روم نجد قدامى
مرحبا بك يا على
العبو منك يا على
من الصعيد الحوانى

ام ولاج :

وبانى سالكيه
يا سكان نورنو ، سلاطين نورنو ، ساكنين
نورنو
ترنجه مكانك فى
ناترنجه مكانك فى
يا أم الولاك مكانك فى

العربان : عرب العربان يا رين عرب الهلاليه

عرب العربان يا رين وأنايعهم سويه
يا أحت العربى يا دليله
يا أحت العربى يا سليمه
يا أحت العربى يا وريره
على الغلى ندهو لمامه
على الغلى صاحب العاده
يا شريف مامه يا صاحب العاده
يا صاحب الشمعه يا صاحب المرحه
يا صاحب الليله

أخت العربان : شجر الغلام يا صاره هيه
يا شجر الغلام ارمى عليه
شجر الغلام ست عظيمه
شجر الغلام صاحبة عاده
شجر الغلام ارمى عليه

سيد نجد : روم نحدى ودوا وديه

صاحب العاده ودوا وديه
ودمايحه ودوا وديه
روم نحدى
سيب عيسى وامسك غبرى
يا روم نحدى

عويشة المغربية : يا عويشه لله يا مغريه

يا عويشه لله عقبال يومك
حلق عويشه على الحد ندى
حرام عويشه على الخصر ليه
حلحال عويشه ربه برنه
يا عويشه لله يا مغريه
يا عويشه لله ارمى عليه
يا عويشه لله من الغرب حايه
يا عويشه لله ارمى عليه
من تونس حايه ٠٠ من مكه حايه
من غرب حايه ٠٠ وسنت عظيمه

المغربي : شى لله يا عبد القادر

يا قدرك يا كيلانى
أدركا يا أبا صالح يا طريف المعانى
عبد القادر أدركا ، من الشرك خلصنا
يا صاحب الوادى اسمى
صاحب الشره الربانى عبد القادر فى الحضره
متعم عمه حضره
شى لله رب القدره
يا صاحب الوادى اسمى
صاحب الشره الربانى ، عبد القادر يامننا
ياماله شره وبرهان
يكشف على السقيم عيان
صاحب الشره الربانى
عبد القادر قال يا هو
يا صاحب الطريق خبوه
صاحب الشره الربانى

وينهى الفصل الأول من المسرحية ، ثم يبدأ
الفصل الثانى الذى كانوا يطلقون عليه اسم
(زفة الخروف) ، وهو فصل قصير فى كلماته ،
ولكنه طويل فى طقوسه ، ويدور على الوجه
التالى :

زوه الحروف

قبل ذبح الخروف : يا شمع الليل واديه

فادوا شمعك على العدا
نصوا الميدان على مامه
هت السسيم على ياسيه
واداي نا سلام على مامه
سلام على روم بحدي سلام

بعد ذبح الحروف : سلام سلام عايه وبرهان
سلام سلام على فرجه سلام
افرح نالدم يا مسروه
العيب نالدم يا مسروه

وقت الأكل : سمره وداده يا اسيادي
عقبال العاده سمره وداده يا اصحاب العاده
يا مرحبا يا مرحبا بروم بحدي
يا مرحبا يا مرحبا بالسيد
يا مرحبا في مرحبا يا عريس يا جديد
يا مرحبا يا مرحبا ايش ما طلبت نجيب
يا مرحبا

المنجرة (بعد الأكل) اتكلنا على الله والسبي

العاتجة لعمر وعثمان وعلى
والعشره الكرام المتدركين بكل ولي
والخجرة وطاعين بالخرجة
وملوك السما وملوك الارض والشهدا
والصالحين والي اتقفل عليهم الدرب
وملوك البر وملوك البحر واخوانا
يجعلهم راضيين عنا بالرضا والسماح
وأهل السماح يا اسيادي كانت ملاح
العاتجة لسمتي سفييه وسيدى محمد الفواصر
العاتجة لسمتي سفييه ، صاحبة الليله
العظيمه ، وصاحبة الواحه العظيمه
العاتجة لسكان العرب عوشه الله

ويوسف ، وروم بحدي ورومي والسادات
النكريه

والحصر والياس وابو العباس المرسى
العاتجة لسيادة ريمه سلطان الحيش
وكمان العاتجة لسلطان الحيش كبير مع صغير
شي لله ٠٠ لهم العاتجة

وبعد انتهاء طقوس البخور ، تنور اقداح
القهوة ، ثم يبدأ بعدها الفصل الثالث من
المسرحية ، داخل جو ديني يبدأ بكلمات قصيرة
يسمونها (التوحيد) ، وتردد على أنغام الطبول ،
وهذه الكلمات هي

يا الى قرئت الهمايه والالف والميم
يا هلري ربما قبل آدم كان يحاطب من
داته تحاطب صغاته ٠٠ والحق بالتسكين

وبعد هذا الفصل القصير الذي يغني عن
أنغام الموال ، تبدأ المدائح

المدح الأول : يا أهل طيبه أنا لي عندكم واحد
كامل مكمل ماريوش ولا واحد
طلست منه الشفاعه في بهار واحد
قال وعرة ربي وحلاله ما افوت من امتي ولا
واحد

يعني يصيب ايه ان مدحوا المبي الهادي
يشمع لنا من نار جهنم خطبها وقادي
يشاور عليها ٠٠ يصبح شررها نادي
محمد الزين لما شق في الحنه
داس على البساط وقال له الحق اتعلا
مكتوب على حد السي حسني ثامة وفيه جه
ان شاعها المتقي عقله الزكي احنا
ياو عيون سود ياسي وحدود لماعين
يوم القيامة يا حبيبي يشمع لنا غير جهاك
مين

وسر سورة ببارك فيها حرف من ياسين
تحللي بالك معايه في يوم الشيل لما اعين

مدح صعيدي : والسبي صلح عليه

نبي عربي صلح عليه
أفضل الصلاة عليه
حد الحسين صلح عليه
والصكوت عشش عليه

الرمل سح بين يديه

رب العباد صلي عليه
نبي عربي صلح عليه

مدح مصري : قلبي يحب النبي والي يصل عليه

قلبي يحب المصطفى النبي صلا عليه
الشمس ويا القمر يسلموا عليه

المخله انحصعت للنبي رب العباد صلي عليه
قلبي يحب للمصطفى والي يصل عليه

مدح للسبيده زينب : يا بنت بنت السي جالك
هرمل عيان

وقلبه مولع وطالب من الكريم احسان
وحق سورة ألم تشرح مع الرحمن
نظره بعين الرضا لاجل النبي العدنان

مدح السيد البنوي : السيد الحيد الي دحل ططا
ملاها نور

وجئت له الاحارة من التي فج منه الورد
وحق سورته تبارك والصحي والورد
توايح السيد همه التي عليهم تور

مديح التسموقي : يا سيدي يا ابو العيين
يادسوقي لك نوبه وابوك نوبه
ولكم صواوين على البريق منصوبه
يا لى حيث امك وهيه بنت محطوبه .

وقد مستمر هيا المدائح التي توجه الى اولياء
لله المشهورين ، وهو باب معصوم لا نهاية له ،
وبانتهاء المدائح تسهي المسرحية كلها ، ويص
السامر .

نقرة الى المسرحية الشعبية

بعد هذا العرض لقصة الرار ، وتقديم النص
العولكلوري الكامل لهذه المسرحية الشعبية التي
وصلت الى رحله النضج المعنى عن طريق الممارسة
الغنية الممتدة المائة ، أحب أن أقدم تحليلا
سيطا لبعض جوانبها .

أولا - النص وملامحه

من الواضح أن نص المسرحية يحوى بعض
الفاظ العامية ، وخاصة أسماء ملوك الحبس
الدين استخدمهم النص الشعبي في ادارة الحوار
مثل (مامه) و (يوسيه) و (روم بعد) و
(مروه) وغيرها من الأسماء ، وليس لنا أن
نجد في تفسير هذه الأسماء ومحاولة ردها الى
أصول ايثنولوجيا ، لأن هذا الاجتهاد سيكون
معيبا ولا طائل وراءه . فهناك أسماء لا سهيل
لى معرفة أصولها مثل (ولاج) الحشى . و
(روم بعد) العربي المختلط دمه بدم الروم .
ويبدو أن المؤلف الشعبي احباز هذه الأسماء
شيطانية مؤثرا العموص والانيهام وعدم
الافصاح عنها ، وهذا من أصول النص ، لأن العمل
السحري الذي تقدمه الكوديا مع صاحباتها انما
هو عمل غامض لا يحور فيه الافصاح . والا
سقط العنصر الأساسى لمسرحية الرار وهو الايهام
المستمر بالقدره على الشعاء واحراج العاربت
من حسد الخريصة .

والنص كله نص شعري . أى أن المسرحية
هى مجموعها مسرحية شعرية . وقد حاولت أن
اصعبها كنص مكتوب داخل هذا الإطار ، حتى
يستطيع القارئ متابعها من البداية الى النهاية
والصعوبة فى متابعة مثل هذا النص الشعري

ترجع أولا الى أنه لم يكتب ، بل كان يروى على
ألسنة الممثلات بأصامه الموصوعة ، وفى مثل هذا
العمل النص تربط الكلمة بالنعمة ارتباطا تاما
على خلاف المسرحيات الشعرية التي تكتب أولا
ثم توضع لها الألحان . بل ان بعض نصوص
مسرحية كنت طبعا لالحان موارثة ومجروفة .
وحاصة فى الفصل الثالث الذى يصم المدائح
المسوية ومدائح السيدة ريسب وأولياء الله ، فكل
هذه المدائح تشير على أصنام الموال المصرى
بمعسماته الموسمية المجروفة .

أما الفصلان الأول والثانى من المسرحية
فانهما يقومان على الحان مجلعه الأشكال . وهى
تستند الى أصول قديمة دقيقة . وانت ترى فيها
الحانا سودانية حين يظهر على المسرح (السودانى)
ليؤدى دوره ، والعاظه التي يصعبها مرتبطه تماما
بالموسيقى السودانية . وبخري ذلك أيضا عندما
يظهر (ولاج) الحشى فانه يؤدى دورين
شخصيته اولاهما شخصية الشيطان الذى
يطلب معونه أهل الله من الاولياء فيستخدم
العمصه المادنة التي يلعب بها الدس
نقومون الذكر ، والشخصية الثانية شخصية
العد الحشى الذى يرقص رقصا عنيفا حين
يغنى ، ويستخدم لذلك موسيقى الطول العنيفة
المسجمة مع دوره ، مع سرعة الاداء المرتبط
بالمقاطع القصيرة ذات الكلمات المؤدية مثل

ذلكيك يادلوكه
او مثل .

العب ياونجه

ولاج سمده

شبعه فى ايده

وعندما يصح مؤلف النص العولكلورى شيخ
العران على خشبة مسرحه الواسعة ، يضع له
الكلمات والأنعام المستمدة من طبيعة البيئة
العربية متدنا منقطع معجم هادى يقول

عرب العران يا زين عرب الهلالية

وتقطيع الشعر هيا مستخدم عن خصائص
الشعر العربى فى إزائه وأبعاده . وعندما يقدم
لنا المعربى ، فانه غير طريفة المظم وطريفة
المعم ، ويندا قائلا

شى لله يا عبد القادر

بل ان النص لا يعمل استخدام القصص على
لسان المعربى ، ابتعادا عن الذهقة المغربية التي

بصعب فهمها عند المصريين ، وهو يقول في بعض مقاطعه :

أدركنا يا أبا صالح يا ظريف المعاني •

ولو أننا تعمقنا قليلا في دراسة هذا النص ، لوجدناه نصا دقيقا الى حد بعيد ، فان المؤلف الشعبي ألصق كل شخصية من شخصيات المسرحية دورها عن طريق الألفاظ المؤداة في الحفلة ، وهذا العمل وحده من أعظم الأعمال الفنية • خاصة اذا كان هذا الاستخدام اللفظي مرتبطا بالاستخدام الموسيقي •

ولذلك قال بعض العارفين ان هناك الوانا من الزار فهناك زار مصري ، وزار سوداني ، وزار مصري • وهذه حقيقة ، وقد استمعت في التلاخيص الى زار سوداني ، وكانت تسيطر عليه نغمة واحدة لا تكاد تختلف ، وهي نغمة العناء السوداني ، فادا عرفنا أن الآلة الموسيقية المستخدمة في الزار هي الدف وحده ، أدركنا التصور الموسيقي من نغمات الزار عامة ، وهي نغمات الزار السوداني خاصة لان السلم الموسيقي السوداني يقص درجتين عن السلم الموسيقي المصري •

كما كان النص في الزار السوداني نصا صغيرا موحدا ، والمسرحية كلها قائمة من بدايتها الى نهايتها في فصل واحد رتيب في اللفاظ وأنغامه ، على خلاف مسرحية الزار المصري التي قدمت نصها •

ويقرب الزار السوداني من حفلة الذكر ، ولا يستغرق أكثر من ساعة • وطقوسه أبسط كثيرا من الزار المصري ، وليس فيه الديبائج الكثيرة ولا الثياب الفاخرة ، ولا التمثيل بشخصيات مختلفة اسداء بالملوك وانتهاء بالعبيد وليس فيه تنوع الشخصيات وتنوع الأساليب •

أما الزار المصري فابى لم أشهده ولم اسمعه • بل سمعت عنه • ولعلك قد لاحظت ان الزار المصري جمع بين أطرافه الزار السوداني والزار المصري • بل انه استطاع أن يحوي في نصه المسرحي العريد كل ما يتحيلة المصري مما يحيط به حتى وصل الى جزيرة (بورنيو) واستحضر منها العفاريات •

ولذلك فابى أعقد أن النص المصري للزار هو أكمل النصوص ، وقد استطاع المؤلف الشعبي أن يربطه بأشياء كثيرة لا حصر لها ،

ومن أهمها العوامل المؤثرة في عواطف الناس واحساساتهم ، وهي في جملتها عواطف دينية • وقد يمر بها القارئ مرورا عابرا ، ولكنها في الواقع الشعبي من أخطر المؤثرات في عقول الجماهير • وقد جاء في النص العولكلوري على سبيل المثال •

« أبو العلا حمى القنديل »

ولهذه الجملة قصة يرويها أهل بولاق ، فقد رعبوا انهم شاهدوا ذات ليلة مشهدة جامع « أبو العلا » الذي يسوره السلطان ، وقد سقط منها قنديل على الأرض ولم ينكسر ، وعدلوا ذلك تعميلا شعبيا خلاصته أن عدم انكسار القنديل يرجع الى بركات ولي الله •

وقد نسي كثيرون ان العامة في مصر كانوا يصيحون في أرماتهم نكبة يقولون فيها :

— هز الهلال يا سيد

والسيد المقصود هو السيد البدوي ، والهلال المقصود هو هلال الاسلام • لأن السيد البدوي كان يحارب أعداء الاسلام •

ومما ورد في النص الذي قدمت أن السيد ابراهيم الدسوقي الولي الأكبر في مدينة دسوق حمى أمه وهي نبت محطوبه • ومرجع ذلك الى ما حدث لها من محاولة الاعتداء عليها حتى يسر الله لها والده فتروحها وأحبته ، واعتبر ذلك من الخوارق •

لقد جمع النص العولكلوري للزار أشياء كثيرة من احساسات الشعب المصري • ولم يفهم كثيرون من المثقفين معنى هذه الاحساسات اجتماعيا وسياسيا ، وردوها الى الخرافة أو الخروج عن مفاهيم الاسلام • ولو أنهم حاولوا دراسة المجتمع المصري لأدركوا أنها مفاهيم أعق كثيرا مما تحيلوا • ولم يكن أهل بولاق يقصدون أن السلطان أبو العلا حمى قنديلا من الكسر • ولكنهم كانوا يقصدون أن الإيمان يحمي الشعب من الانكسار • ولم يكن أهل دسوق يبحثون عن العتاة التي قاومت الاستسلام وتروحها والد السيد ابراهيم الدسوقي • بل كانوا يبحثون عن معنى آخر هو شرف المجتمع •

هذه الرموز في حياة الشعب المصري عبر عن بعضها نص مسرحية الزار ، وهذا المحلول

ثالثا - قبة المسرحية

عندما أثبتت في السنوات الأخيرة قصية مشاركة الجمهور للممثلين في بعض المسرحيات، لم يتذكر أصحاب هذه النظرية أن مسرحية الر د تقوم أساسا على المشاركة بين الممثلات وبين صاحبة الراز وغيرها من السيدات الحاضرات ، بل ان طبيعة الخشبة المسرحية ذاتها تجمع كل المشتركين في مكان واحد .

وهناك فقرة مسرحية شهيرة تؤدي عملية التمسح ، وهي اصابة لمس المسرحية ، مع أنها من أساس بنائها ، وهذه الفقرة هي هذه الكلمات

معضر معضر يا شيخ معضر

والى عليه عفرت يعضر

وهي تؤدي في الفصل الأول من مسرحية الراز ، وخلال فقراته المتعددة ، حسب اشارة الكوديا التي تقوم بوظيفة الممثل الأول وقائد الأوركسترا في وقت واحد . وعندما ترى الكوديا ان المشاركة بين فرقتها وبين الجمهور بدأت تفر أو تقل ، سرعان ما تغير النغمة السائدة ، الى هذا اللحن المتمايل الذي يدعو الى الرقص ، وهو لحن (الشيخ معضر) الذي يستمد أصوله اللحنية من الحان الذكر .

كما ان المسرحية تستخدم اكر المتفرجات في عملية المشاركة ، لأن السيدة صاحبة الزار ، تصبح تحت تأثير الكوديا التي تمد لها الماكياج وجميع أدوات التمثيل ، وتصعها تحت الانفعال العنيف حتى تشترك اشغراكا تاما في أداة دورها ، وتحذب غررها من المشاهدات الى المشاركة . وذلك يحدث الانحما الكامل بين الفرقة التمثيلية وبين المتفرجات اللاتي كن بدون أنفسهن للحظة بازاءه الملاس ووضع المحوهرات اللانقة لأداء أدوارهن .

وأخيرا

أليس الزار مسرحية شعرية غنائية كاملة في ثلاثة فصول ؟ ولو أن أحدى الفئتين المبدعين مرت عليها لفظا ومعنى ، ولحا ومغنى ، لأحرحت معها عملا مسرحيا غائيا يمكن أن يضاف الى التراث الشعبي ، الذي يثبت في الأعوام الأخيرة أنه تراث عظيم ، فاقبلت عليه الجماهير في مصر ، وخارج مصر .

((عيد المنعم شهبس))

الذي يصيب الناس في نفوسهم تقدم اليه القوايين ليمعد عن طريق الناس ، والناس جميعا هم الزوجة الأم التي تصنع المجتمع الصغير ، والتي أطلق عليها المؤلف المجهول اسم الست لعظيمة والست الكبيرة .

ان البطل الأول في المسرحية هو هذه الست الطيبة الكبيرة ، التي بدلت كل شيء ، ثم أصابها المجهول داخل جدران المجتمع المعلق بالأمراض النفسية التي هدمتها .

ثانيا - شخصيات المسرحية

من أعجب العجائب أن ممثلي شخصيات مسرحية الزار كن من النساء ، وكن يقمن بأدوار الرجال ، على خلاف ما حدث في المسرح المصري حين كان بعض الرجال يقومون بأدوار الشخصيات النسائية .

ولكن ليس معنى ذلك أن (الكوديا) وساءها كن وحدهن يقمن بكل الأدوار ، فقد اشتهر في القاهرة أن هناك شخصية أخرى تشترك مع النساء في الأداء المسرحي وهي شخصية (الأوديا) ، وهو محث يباح له المشاركة في الحيلة . وكان دوره هو دور الخدمة لا العناء ولا السنين ، ثم أصبحت هذه الشخصية بلا اسم معروف ، ولكنه في عرب الناس (أوديا) ، وخدماته كلها هي خدمات مدير المسرح .

وأعجب من ذلك انه لم يكن هناك (ملق) في المسرح ، بل ان كل الممثلات قادرات على أداء أدوارهن عن طريق الحفظ للدور ، بلا حاجة الى تدكير ، لأن مسرح الراز ليس فيه مكان للملق ، وحشيتته ممتدة بلا حدود داخل المكان الذي يقام فيه الحفل .

والأداء في مسرحية الراز عمل جماعي ، لأن صرب الدفوف تشترك فيه كل الممثلات . والأصوات التي تؤدي بمحارج الحروف تشترك فيها أيضا مثل : ياهوه ، وهي يقمن بدور الكورس في مواقف كثيرة من المسرحية ، كما هو واضح من النص ، ومن أمثلة هذا التردد الذي تقوم به فتيات الكورس : يامامه . يا يوسيه . دوا وديه . يا أم الفلام . يا سيدى يا الله . يا ماشا الله . صلوا عليه . الى غير ذلك من مقاطع تساعد على اتقان التردد والتعيم ، وأحداث الجو المشحون المليء بالأصوات .

الزار في مصر وأصوله الأفريقية

تقديم: بيونسدا سلحجات
ترجمة: أحمد آدم محمد

حينما والى العمل المقام حيا آخر وقد اعتمد فيما كتبه عن الزار على مشاهداته في أوساط الطبقات الدنيا في القاهرة والأقصر .

كما استخدم الكلمة رسك اجلناخ الذي تعضل فوضع تحت تصرفي بعض ما استخلصه من معلومات عن هذا الموضوع من العلائق في الوجه البحري .

واني بعد الاطلاع على كل ما كتبت عن الزار والاحتفال به ، وبعد الدراسة المقارنة بين حفلات الزار وما يشبهها من الحفلات في شمال افريقية ووسطها اعتقد ان حفل الزار الذي يقام اليوم في مصر ندعة نشرها افراد من القبائل الزنجية في افريقيا الاستوائية على الرغم من ان كلمة «زار» حبشية الاصل . وعلى الرغم من ان حفل الزار في مصر لم يقتبس من الممارسات المشهورة في الحبشة . وليس من شك في ان الالعاط تنتقل الى اماكن بعيدة عن طريق لغة مشتركة مثل العربية ، وسرعان ما يسي الناس اصلها ويتوسعون في معناها فيتغير مدلولها . مثلا كلمة «كوحر» تستعمل في السودان بمعنى ساحر يشتمل بالتطبيب سواء كان من الذين يعملون على جلب المطر أو ساحرا أو مشعوذا . وليست هذه الكلمة مستحدثة فقد استعملها بيكر بهذا المعنى . ولحق ان هذه الكلمة قد انتشرت الى حد ان السوداني العادي الذي يتحدث بالعربية لا يدرك انها كلمة غير عربية . وادا سألت عنها أي

درجت بعض الاوساط على الاحتفال بالزار في القاهرة ، وهي بعض المدن الاخرى كما اعتقد . . وكلمة «زار» بالذات تحتاج الى تفسير . ومعناها كما جاء في معجم سبيرو للالعاط العربية الدارحة في مصر ورقية زنجية . ولم أعر في هذا المعجم على جمع لهذه الكلمة أو العاط مشتقة منها . وقيل لي ان معناها «ديارة» وانها مشتقة من الفعل العربي «زار» بيد اني استبعد هذا الرأي ويؤيدني في وجهة نظري الدكتور شوك جروبييه . وقد

وحدث ان الكلمة لا تستعمل في السودان الاسمي الحفل الذي يقام ، ويطلق الناس هناك على الأرواح اسم واسياده . وحدير بالذكر ان مؤلفة كتاب «الحريم والمسلمات في مصر» استخدمت الكلمة قصد التعبير عن هذا المعنى . وليس من شك في

ان كلمة «زار» حبشية الاصل ، على الرغم من ان معناها قد تغير ، فيما يبدو ، اثناء تداولها من بلد لآخر ، اذ كانت في الاصل تعني «الروح» ثم استعملت للدلالة على «الساحر المشتغل بالتطبيب» الذي ينصل بالأرواح . ويرى بلودن ان كلمة زار معناها ساحر يشغل بالتطبيب ، وهو رجل برعم ان له قدرة خاصة على الاتصال بالأرواح تتلاوة رقي معينة أو بالاستعانة بكائنات خارقة كانت تنقله سرا ايان طمولته وتطلق له سرعالي اماكن بعيدة ، ويدعى هذا الساحر انه أصبح بدوره كائنا حارقا . وكذلك يردد بول كاله هذه الكلمة في مقاله الممتع عن استحصال الرار ، في مجلة «دير اسلام» عام ١٩١٣ وهو يشير بها الى «الروح»

تقدم مجلة الفنون الشعبية بحثين عن ممارسة الزار في مصر • والبحث الأول يصور ملاحظات واقعية للمؤلفة عن هذه الظاهرة في أوائل القرن العشرين ، وهي ملاحظات تتجاوز مصر والسودان والحبشة • ومن أجل ذلك يرى الكارسون أنه وثيقة من أنفس الوثائق عن الزار في ذلك العهد ، إلى جانب الموازنة بين الممارسات والمعتقدات في بيئات ثقافية مختلفة ، مع محاولة الكشف عن الجذور الأسطورية والسحرية لها ، في الحبشة والسودان • أما البحث الثاني فيعد تكملة للأول لأنه يعرض للزار في الجيل السابق ، مع محاولة التعرف على الجوانب الفنية في هذا الضرب من الممارسات ولقد عثت الأوساط العلمية بدواً على الزار ووقشت رسالة عنه في جامعة عين شمس ، كما أن بعض المعاهد الفنية تقوم بتحليله إلى عناصره الفنية ، من حركات وإيقاعات وكلمات ، إلى جانب الوسائل الفنية الأخرى • ونحن نقدم هذين البحثين للمعاونة الإيجابية على التدريس والتحليل • مع العلم بأن «الزار» قد تقلص من المجتمع ، ولم يبق منه غير بقايا ورواسب قليلة •

المحرر

طائفه • • هناك حملة زار خاصة تقام في البيت ، وحملته تقيمها الشبيحة والكديبات كل أسبوع بانتظام • وقد درج هؤلاء النساء على إقامة حفل مهيب قبل حلول رمضان من كل عام ، تعد إليه جماعات النساء «المريوحات» أياماً عدة ونهال الهدايا •

وفيما يلي ملخص لوصف حملة زار معمول من كتاب «الحريم والمسلمات في مصر» :

في وسط البحيرة مئذنة من حشب السبط موز سحادة عممية مبيكة وبجانها شمعان قديم من العصاة في حاحة إلى اصلاح وصحت به شمعان وكانت المرأة التي أقيم لها حفل الرار سيدة بديرة فارعة القامة ، لها بشره صافية مودة لا أثر فيها للمرضى ولم تكن في حاحة هياج وليس في ملامحها ما يدل على الحزن والأسى • واحتشدت الرنجات في ركن من العرفة حول الطبول وأحلى يقرعها ليصدر منها صوت كميل بانارة أي مستمع مرعب الاحساس وألقت الكدية بحفات من مسحوق معبر في مخررة من النحاس وأصيبت الأوار • والتف جمع من النساء في حلقة حول المصدرة المحملة بالسكر والفصل والصابون والبطائر والحلوى وناقة في الورود • وأحدث الكدية تتلو بعض الأدعية ورميلاتهما يتمتمن صارعات إلى الله أن يستجيب لدعواتها • ورسمت السكدية علامات سحرية على الأشياء الموصوعة أمامها وألقت ببعض المساحيق العطرية في المخررة الححاسية ثم قامت بتعطير المريضة والزريحات بالبحور وازدادت كثافة

مصرى عمل بالسودان فسوف يقول لك أنها جاءت من كردفان أو النيل الأبيض أو بحر الغزال أو من مطعنه لم يسبق له زيارتها •

وفي كتاب «الحريم والمسلمات في مصر» فصل ممتع للغاية عن حملتي زار • وتروي المؤلفة أن حادمتها الرجبية تقمصتها روح جعلت المرأة تخرج لأن «العفريت» لم يحبها أن ترتدي مبيدتها ملابس سوداء • وباستقصاء الموضوع اكتشفت المؤلفة أن عالمة النساء الرجبيات تسكن أحسادهن «عفريت» يشرن إليها في أحاديثهن باسم «أسياد» • وهذه العفريت تحضر من السودان والحجاز ومصر ومن ناع أخرى ، ولكنها كلها شريرة يحشأها الناس وترغم بعض النساء أن تهن القدرة على التعامل مع هذه العفريت • ويطلق على هؤلاء السيدات اسم «الشبيحات» أو «الكديبات» وعندما يسكن عفريت جسد امرأة (وهي تعتقد عادة أن أصابتها بتوعدك حبيب يدل على أن جسدها تقمصته روحه) فإنها تستشير الشبيحة فحدد لها اسم «العفريت» ووصف لها العلاج •

وقد يصرح العفريت أحياناً أنه قريب «عفريت» آخر يرعج مريضة نائية للشبيحة • ومن الطبيعي أن يكون هذا سبباً في توثيق عرى الصداقة بين ربي البيت المريضة وهي صداقة كثيراً ما تعود على الشبيحة ، وأحدى المرأتين على الأقل ، بغائده مالية كبيرة • ويعتقد أن الأرواح تؤدي من تقمصت أجسادهن بطرق عديدة وأنها لا تهدأ إلا إذا أقيم لها حفل زار • ولكن هناك نون شاسع بين حفل رار وآخر • • هناك حفلات محمة تنعق فيها ماعل

جو الحجرة وارتفعت دقات الطبول وأحدثت تصدر دويًا يكاد يصم الآذان . وبدو أن قوة غريبة قد سيطرت على هؤلاء النساء فاندفعن بتأثير هذه القوة القاهرة إلى القيام بحركات محبومة وكان بهن مسا من الشيطان . وزحفت أحدهن فوق الأرض وأحدث تحك رأسها في السجادة . وشرعت أخرى تصرب بدراعيها في الهواء وتحركه حركات تشنجية كما لو كانت تسبح في سائل لا يدرك باللمس وسرعان ما اندفع عشر من النساء يرقصن بعد أن أسكرتهن رائحة البخور واشتد بهن بايقاع الطبول وأحصر كبش رين بالأشرطة والحلي وقبضت المريضة على عقرته الصوفية وسارت حول الحجرة ثلاث مرات وهي تتمايل وتهتز قبل أن تخرج إلى الفضاء وإن هي إلا لحظات حتى عادت المريضة وزميلاتها وأيديهن وخصرهن قد لطخت بالدماء . وكانت الكدية تحمل طبقا كدست عليه حلي كستها الدماء وبدأت الحاصرات يرقصن من جديد وأخذت حركاتهن تردد عما من لحظة لأخرى إلى أن أصابهن الأعياء وسقطن فجأة بلا حراك . . . بعضهن جلسن على ركهن والبعض الآخر استلقين على الأرض فاقدات الوعي وخعت الكدية اليهن جميعا ، وأحدث تربت على أجسادهن وتهنن في آذانهن بكلمات معدسة وأجبرا عدن إلى مقاعدهن بعد أن هدأن ، وكن يخطرن في مشية لا أثر فيها لتردد ، وملامحهن تنطق بما غمر نفوسهن من طمأنينة . وعاد الكل ربات بيوت محترمات وكانهن لم يعلن أكثر من القيام بشرين رياضي .

ويستمر المهرجان السنوي الكبير نحو أسبوع وفي كل أمسية يقام حفل زار وترسل المتحمسات له من النساء كميات كبيرة من الأطعمة لتوزيعها على الحاضرات . وفي الليلة الأخيرة تقدم الدبائح من الطيوان في حفل الزار وتشمل هذه الدبائح كما تقول المؤلفة ، دهوسا من الأغنام والمساخر والمحول ، وجملا صغيرا وعددا كبيرا من الدجاج ومن العريب أن حفل الزار المذكور كان يقام في بيت نظيف يذبح الأناث والرياش ولهذا يبدو أن هذه الحملة الهمجية قد أقيمت في غير موضعها . وسرعان ما سكنت المعاريت أجساد ثمان من النساء ، وسمعت واحدة من المتفرجات تقول انهن «باشوات» في عالم المعاريت . وأعطيت كل واحدة منهن طربوشا وأكثر من وشاح وسيدا أو عصا . وأخذن يتحركن في ايقاع رتيب ، ويدرن في كل اتجاه ، وقد أغبضت بعضهن عيونهن ، وأخذ البعض الآخر يتطلع حوله بظرات زجاجية قاتنة . وخرجت من أفواههن كلمات غير مترابطة ،

وابطلقت من حناجرهن صرخات محسوسة ، وأصوات تشبه الشياح وتأثير الريد من أفواههن وسال على شعاعهن . وأحدث أحدهن ركأت فارعة القامة ، متيبة البسيان ، ترفلح يدها إلى رقبته كما لو كانت تهم بقطع رقبة سكين ، وهذا يدل على أن عريتها يطلب ذبيحة من الإغنام .

وكانت هناك زرجية عجباء فارعة القامة ، تكسو وجهها مسحة يغلب عليها التهكم ، تقوم بما يشبه دور مدير المسرح . وفجأة قرعت الطبول ، وصدر منها الإيقاع المفضل لدى المعريت ، فسقطت على الأرض في نوبة تشنج حادة ، وتقدمت أحسرى لتحل محلها . وقد أحبرني مصري أنه أخذ وهو طفل صغير إلى حفلة زار ، ووصف لي ما رآه هناك وهو لا يخرج في مجموعته عما سبق . والزارجيل تلتفي فيه نساء من أسر مختلفة ، ولكن لا يسمح فيه بحضور الرجال في الطبقات العليا . والرجال لا يحبون الزار ، ويعتبرونه مصدر إزعاج مستمر فهو يكلمهم بعقات طائفة إلى جانب ما تطلبه المعاريت من محوهرات ثينة حتى لا تؤذي من سكنت أجسادهن . ولا تقتصر ممارسة الزار على الرنحيات والعبيد والمتوقات بل أن الأمر غسلي التقيض من ذلك ، والسيدات المعريات كثيرا ما يتمكنهن وهم بأن أجسادهن تسكنها عفاريت معينة ومن المعروف أن بعضهن طلقن من أزواجهن بسبب أصرارهن على حضور حفلات الزار .

وعلى الرغم من أن المظاهرات بالزار يعتنقها الدين الاسلامي العنيف ، وعلى الرغم من انهن يرددن أثناء الحفل عبارات لا تصدر إلا ممن عميت قلوبهن بالتقوى والإيمان فإن ما يجري في حفل الزار لا يمت إلى الدين بصلة . والحق أن المسلمين كانوا ولا يزالون يستنكرون هذه الطقوس الغريبة . وكثيرا ما طلب علماء الأزهر من الحكومة التدخل لمنع إقامة حفلات الزار .

ومع أن ممارسة الزار مقصورة في الطبقات العليا على النساء ، فإن الأمر يختلف تماما بين أوساط عامة الناس . ويصف بول كاله حفلات زار ، شهداها في القاهرة والإسكندرية ورأى فيها الرجال والنساء يشتركون في حفل الزار . ويقول أن إهراق دماء الذبيحة على المريض بل وشربه جرعات منها يعد حزا مهما من طقوس الزار .

ويقول د. أجلاخ أن العلاحين كثيرا ما تقام لهم حفلات زار لتهذئة المعاريت التي تسبب

أجسادهم • ويعتقد هؤلاء العلاهون الإتيقاء أن تركهم للصلاة وإغفالهم ذكر اسم الله قبل النوم من أسباب المرض الذي يحل بهم فعلى المعاريت ويندو أنهم يتقون بذكر اسمه تعالى شر المعاريت التي تحوم حول النائم في انتظار فرصة مناسبة للدخول في جسده إذا ما ضلّت روح النائم طريقها إليه • ومن الواضح أن الفلاسفة يخلطون بين الأرواح وبين الحن والمعاريت •

والعلامات الظاهرة على سكنى المعاريت لأجساد النساء كما أتيج في أن أراهاني حفل رادبالسودان ، بان شتاء عام ١٩٠٩ - ١٩١٠ لا تختلف في شيء عن مثيلاتها في مصر • وحدير بالذكر أن النساء في السودان لا يستخدمن الحمار على الرغم من أنه قد يسجن غطاء الرأس في بعض المناسبات لحجب أرواهن ومن هنا فإن حصور حفل الزار هناك لا يقتصر على الحرير بل أنه يقام علنا ويشهده الرجال ويشتركون فيه •

وعند سمعت ذات ليلة في بلدة بالسودان قرع طبول وعزف ربابة ، وقادتنى قدامى إلى مساكن المتزوجين من حدود فرقة سودانية ، ينتمى أفرادها إلى قبائل مختلفة • وشاهدت جمعا من حوالى عشرين شخصا خارج كوخ ، وشيخا كبيرا يعرف على الربابة ، وبعض الحاضرين يلوحون بالجلجل وكانت الشبيخة التي عهد إليها بإقامة الحفل ربحه محوّر ، تلف حول وسطها حراما عرضه تسع بوصات ، وترصعه أظلاف أقدام خيطت به وكانت تحدث صوتا محلحلا كلما تحركت •

وكانت هذه الأظلاف بقايا الديابح ، التي قدمت في حفلات الزار التي رأستها من قبل • ورأيت قرب الكوخ الأدوات الخاصة بالزار : رايتان عليهما أسماء عربية ، وراية من المحمل الأحمر خيطت بها قطعة من قماش أصفر على شكل صليب إلى جانب عصي ومدبات محلاة بالحرر ، وأوعية تحتوي على بخور ومساحيق عطرية مختلفة • وترعم الشبيخة أن الراية المصنوعة من المحمل الأحمر المحلاة بتطويز على شكل صليب ، خاصة بقديسة مسيحية تدعى سيليسيا (سانت سيليسيا ؟) تسكن جسد امرأة من الحاضرات ، وأنها صنعت طبقا للتعليمات التي أصدرتها روح هذه القديسة أثناء حفل الزار • وكانت وجسوه أفراد الجماعة الصغيرة تندو بوصوح في ضوء القمر الساطع ولم تكن ملاصقة بهم عن أي أثر للاعمال ، ومع ذلك رأيت النساء يتقدمن واحدة إثر الأخرى ، ويسقطن فوق الحصى على ركبهن

أمام العازفين ، وتظل رموسهن تهتر ، وأحسادهن تهلج ، إلى أن يعمدن الرشد • وهي عادة يهتمن بأسماء الأسياد بعد القيام بهذه الحركات العنيفة ، ويطلبن منهن الرصي والصصح • وابتطلعت إحدى الحاضرات تشدو بأغنية لحها من المفتاح الصغير وتقول هذه الأغنية «أنا مسامر بلد من بلادى بالبابور ، اسمى نسو •» ولم يرض عفريتها ولم يهدأ إلا بعد أن عزف الموسيقيون اللحن الذي يحبه • وفجأة توقفت معظم الحاضرات عن القيام بأي حركة وحسن على الأرض • وهرعت اليهن الشبيخة وأخذت تتننى وتقررد أدعهن ولرحلن وتلوى أعناقهن إلى أن أفقن ، وعندما همت بمساعدتهن على الهوض انصرفن في هدوء أو عدن إلى الانصمام لجمع المتفرجين الصغير ما عدا امرأة واحدة تقدمت بضرب خطوات ورقصت دقيقة أو اثنتين • وعندما انحلت لم تعرف أين كانت ولم تعد تذكر شيئا عن الزار ، وخيل لها أنها قدمت توا من كوخها •

وقد يعجب القاريء لخلو هذا العمل من اهراق دماء الديابح ، ولكن هذا ليس من الصفات التي تتميز بها حفلات اثار هناك ، كما يبدو لأول وهلة فقد كانت هذه الحفلات تقام كل أسبوع ، وليس من شك في أنها كانت تندو في نظر المشتركين حررا من روتين الحياة اليومية ، ولكن إذا طلبت الأرواح تقديم ذنائب وكان في وسع المريضات تقديسها في حفل زار كبير ، فإن الدم يكون له شأن هام في الاحتمال كما في حفلات السرار الأخرى •

وتقام حفلات الزار في مراكش ، وهي هناك شائعة بين الزنجيات • وكانت أيضا معروفة في أوساط الحرير بالقاهرة ، وتجرى مراسيمه في الطنقات العليا كما ذكرنا من قبل • وتحدث مؤلفة كتاب الحرير والمسلمات في مصر عن معتوقتين ثريتين اعتادتتا الحضور كل عام من القسطنطينية للقاهرة للاشتراك في حفلة زار • وقد يشادر إلى ذهن البعض أن الزار غير معروف في تركيا ، ولكن هذا غير صحيح ، فالزار معروف حتى في مكة ، واعتقد أن ممارسة الزار انتشرت في كل الاماكن التي سمح فيها للزنجيات بالاحلاط بالحرير • ولحق أنى لم أجد أي ذكر للزار أو أي نوع من الطقوس المماثلة فيما كتبه كلوت بك طيسه اسماعيل باشا ، وفيما أوردته البارونة فون مانوتولى وادوارد لين نفسه • ومن جهة أخرى فإن

بعض المعتقدات الشائعة بين الزوج الافريقيين
غنية بطقوس مشابهة ، سوف اشير هنا الى بعضها

ويصف و- يونكر حملا يرأسه ردى بسسا او
مبجم . وبدأ العمل بأن وقف المبحم في وسط
الحاصرين وشرع في الرقص على ايقاع دقات «التام
تاه» (الطبلية الصغيرة المقارية) ، أولا بحطى بطيئة
ثابتة ، ثم مال برأسه نحو الأرض ، وكانما ينصت
الى حديث غامض . وترايدت سرعة خطواته شيئا
وشيئا ، وازدادت حركات يديه واحتلج جسده
في عصف ، اى أن سقط اعياء من كثرة الدوران
والثني . وظل ينصت وبدأ كما لو كان يتلقى
رسالة من الارواح العظيمة تحت الأرض ، وقطع
حياة وثباته المحبومة وحفف وجهه من العرق
واقرب من حلقته وبدأ خطابه ، وتكرر هذا بعد
كل رقصة ، وكان الخطاب في كل مرة يوجه
شخص معين ، أو يتناول موضوعا يختاره كيما
اتفق . وفي هذه الحالة لا نجد أحدا يطالب بتقديم
دبيحة ولكن يتصحح مما تقدم أن «البسا»
اعتادوا أن يرقصوا الى أن يتم لهم الاتصال
بالأرواح .

ويرى شعبان أن النوم جافاء طوال الليل في
بحر الفزال ، بسبب السحرة الذين كانوا يقومون
بعض الطموس لطرد الشياطين . ويدل وضعه
لرقصة أخرى في هذه المنطقة نفسها على أنه كان
يشاهد حفلا لتهدئة إحدى الأرواح ، على الرغم
من أنه لم يعرف ذلك ، ولم يذكره صراحة .

ومع أن مسائل الدنيا التي تعيش في حوص الليل
بؤس بوجود اله عظيم ، فإن عقيدتهم ترتبط
ارباطا وثقا بأرواح الموتى والأقارب الذين ماتوا
حديثا ، وتسمى «آتيه» وأرواح الاحداد وتسمى
«جوك» . وهاتان الطائفتان من الأرواح تؤثران
في كل مظهر من مظاهر حياة قبائل الدنيا ، وهي
أما أن تعود عليهم بالخير والبركة وأما أن تنقلب
عليهم شرا وفتنة .

وقد تطلب روح الأب أو الأم أو الجسد في أي
وقت طعاما ، عندما تترامى للأن في الحلم ، وعلى
الآن في هذه الحالة أن يأخذ قدرا من دقيق الدرة
ويخلطه بشيء من السمن في وعاء صغير ويضعه
في ركن من كوخه ، ويتركه حتى المساء ، وعندما
يستطيع أن يأكل هذا الطعام أو يتقاسمه مع أي
فرد من عشيرته . ولكن ليس مع أي أحد آخر .
وأذا لم يقدم الطعام الى الروح فإن من المحتمل أن
تعضب على من ترامت له في الحلم ، فيصعب
بالمرس هو أو روحته أو أولاده . وقيل ان العادات

التي درج الناس عليها بعد حدوث وفاة ، وبخاصة
اقامة ولائم بعد تشييع الجسار ، يقصدها استرضاء
روح الميت ، ومنها من أن تصب جام غضبها على
الأحياء وتصيبهم بالامراض وسوء الحظ . ويعتقد
أن الأرواح تترامى للناس في الاحلام ، وتفصح
لهم عن رغباتها ، أو تصارحهم بها عن طريق
«آتيه» وهو رجل يستطيع أن يرى الأرواح وأن
يتصل بها . وتصرى قوة من يقومون بهذا العمل
الى عقيدة سائدة ، وهي أن روحا قوية تسكن
جسده ، ويقال أن روح «آتيه» تستقل عند وفاته
ويحل في جسد قريب له ، ومن ثم فإن هذا
النصيب يميل الى أن يصبح وراثيا . وكثيرا ما
يصارح «آتيه» أحد أقربائه بأن روحه سوف تحل
بجسد هذا القريب بعد وفاة «آتيه» وعندما
يلاحظ أن هناك تغييرا في سلوك هذا القريب ،
وأه يصاب بتوترات ينوون يحتلج فيها جسده ، وتتر
عليه فترات يعقد فيها وعيه ، وتعد هذه التغيرات
علامات على أن الروح قد اتحدت لها مقرا جديدا
في جسده . والحق أن ما وصف «آتيه» من قوى
خارقة ، يوجه عادة الى الكشف عما يجب عمله في
حالة إصابة فرد بالمرض ، أي أنه يبين «الجوك»
المسئولة عن إصابة هذا الفرد بالمرض ، وما يجب
عمله لكي يتعافى هذا المريض ، ولكن «آتيه»
يشير أيضا لما يجب عمله لاسترداد قطعان الماشية
الاصالة ، ويستشار كذلك في بعض الاحداث التي
تقع كل يوم .

وقد أتيج لي يوما في مارس عام ١٩١٠ أن أرى
«آتيه» يقوم بعمله في قبيلة بورديكا . وكانت
هناك امرأة مريضة ، روحها يدعى «بل» وكان قد
لجا الى «آتيه» يستشيره في حالة زوجته .
واتصل «آتيه» بالروح المسكرى «بور جوك»
فاكرت انها كانت المسبب في مرض المرأة .
واتصل من جديد بروح تسمى ديج . وهي «جوك»
أبيات دنكا ، فأقرت بمسئوليتها عن مرض المرأة ،
وطالبت بتقديم ثور قربانا لها . ولما كانت قبائل
الدنكا تعتبر أن ماشيتها أئمن ما تملك في هذا
العالم فإنه يتصح أن القربان المطلوب عظيم جدا ،
ولا طاقة لهم به ، ولعل ذلك يرجع الى أن «الجوك»
التي طلبته ، غريبة عن القبيلة التي تنتمي اليها
المريضة ولهذا فإن زوج هذه السيدة تجاهل هذا
الطلب في مبدأ الأمر .

ومرت الايام ولم تسترد المرأة عافيتها ، فلجا
الزوج الى آتيه بيورديت زعيم قبيلة البور وصانع
الطر ، وطلب منه أن يشير عليه بما ينبغي أن

امراد من القبيلة . وقد رايت في قرية من قري
الشيلوك جميعتي حروف مدسوستين في جريد
كوخ ، وقيل لي ان هذين الكيشين قدما قريانا
لروح داج بن يساكاچ ، اول ملك من ملوك
الشيلوك ، حتى فرضي عن امرأة سمكت جسدها .
ورأيت ثلاث قطع من ادن الكيش ، نظمت مع بعض
الحرر في حيط ، وربطت حول كاحل هذه المرأة ،
فركتها الروح الى غير رجعة . وجدير بالذكر ان
هذه الطقوس أجريت مع رعيم قرية ، كان الملك
قد سجنه ، وعندما أطلق سراحه عومل كما لو
كانت روح ملك ميت قد تقصصته ، فذبح له
كبش ، ونظمت بعض القطع من أدبه مع حرزات
في حيوط ، ووضعت هذه الحلاجيل حول كاحله ،
لتحويه من نفمة الملك الحاكم .

ولا أعرف عن معتقدات الشير الا القليل ،
ولكن حدث يوما ان ردت قرية من قري الشير ،
وشمر زوحي بانحراف في صحبه ، وعندئذ
نطوع الساحر المشتغل بالتطبيب ، وتكهن بان
مرض زوحي يرجع الى ان روحين قويتين تقصصتا
جسده ، هما روح أمه وروح جدته ، وأشار علينا
بالمودة الى قريتنا ، واستقرصاه الروحين بتقديم
ديجتين من الكباش على ألا نأكل من لحمهما
شيئا .



يعمل . وانتظار الزوج ومعه بصع نهر من عشيرته
بيورديت وتيت فيبله خارج الكوخ المقدس .
وعندما وصل الى هناك جلس الجميع على الأرض .
أما التيت فانه جلس على جلد حيوان وأمسك بقرعة
أحد يحكمها يديه في رفق ثم هزها وأغمص عينيها
وندت عليه أعراص من تسككه روح . وقصص
بيورديت على دراعه لكسج جناح الروح ، ومنمها
من ايداء التيت . وهز التيت القرعة مرة أخرى
وكانت كل جارحة في جسده تحتلج بشدة ورأسه
ملقى الى الوراء ، وعيناه مغمضتان . ثم نادت
الروح تحاطب بيورديت . وكان التيت يمسك
القرعة في يده ، ويلفها في حركة دائرية وأخذت
الروح تحاطب الحاصرين بعبارات موجرة . وقالت
بيورديت انه لا بد من تقديم ثور من قطيع
ولريبو قريانا . وعلى الروح ان يتقى أحد
عجوله ، ويذهب الى بلاد الدياب ويستبدل به
ثورا ، وعليه بعدها ان يعود بهذا الثور ، ويضعه
في قطيع لريبو .

وعنى عن القول ان التيت لم يقدم للحاصرين
هذه التعليمات دفعة واحدة ، فقد كان بيورديت
يوجه اليه أسئلة ، وكان التيت يجيب عليه ،
وعيناه مغمضتان ، وكانت الكلمات تخرج من حلقه
في صوت غريب . وعلى الرغم من ان الروح كانت
تتكلم بلسان التيت ، فانها لبشت في القرعة .
وحدث في أثناء الاحتمال أن سقطت السداة
فهبط جميع الحاصرين في صوت واحد : «جلك
حلك» كما لو كانوا يهدثون فائرة حيوان ، لكي
تسكن الروح وتبقى في القرعة . وأعيدت السداة
في حرص ، وقال الجميع «أرام» وكان التيت لا
يرال في حالة هياج شديد ، وعيناه مغمضتان .
واحد بلوح بالقرعة نحو الشمال الغربي ، أي في
اتجاه الريح وجميع الحاصرين يلوحون بأيديهم في
الاتجاه نفسه . وهذه الطريقة طردت الروح المرض
من جسد المرأة ، على الرغم من انها لم تكن السبب
في مرضها لانها كانت «حوكة قوية» .

ومن المقرر أن يورع لحم الثور بعد ذبحه على
المحو التالي : يأخذ التيت الصلوع اليمسي ، ويأخذ
بيورديت العخد الأيسر ، أما باقي لحم الثور فانه
يوزع على أقارب «ل» ، بعد اقتطاع جزء معين ،
يترك قرب منزل الأسرة ، وهذا ، فيما يبدو ،
من نصيب الأرواح .

ومن القسائل التي تعيش في وادي النيل
قبيلة الشيلوك ، ولها ملك وصنائع مطر ،
وسلسلة أنساب طويلة من الأسلاف ، جميعهم
من الأرواح القوية ، التي يمكن أن تسكن أجساد

أدعاهم بين أرواح إسلامهم وبين أرواح الأحياء منهم ، والدليل على هذا الاعتقاد أن كل امرأة متروكة تعد في الوقت نفسه زوجة لرجل حي ، وزوجة لروح سلف رجل عي هذا العالم . . . ويعتقد اعتقاداً جازماً بأن استعداد الروجة للإيجاب يتوقف إلى حد كبير على روجها الروحي ، وإذا لم تحمل المرأة في حلال السنة الشهور الأولى من رواجها ، فإنهم يعتبرون أن الأمور غير راض عنها ، ولذلك يقسمون إلى هذه الروح الحجة ، ويدبحون ماعراً لاسترضائها ، فإذا لم يؤد هذا إلى نتيجة ، تقام وليمة أكبر بعد بصع شهور ، ويدبح فيها ثور حصي . . . أما إذا حملت المرأة بسرعة بعد الزواج ، فإنهم يسعدون ، لأنهم يعتبرون أنها قد إزقت في نظر الآمو .

والفكرة الغالبة في كل هذه العادات هي

تجيب أرواح الموتى ، التي تستاء من إهمال الأقارب لها ، وإذا استرضيت فإن كل شيء يسير على ما يرام ، وتكون صديقة لهم ، تحميهم من الشرور إبان حياتهم ، ولذلك تقدم الدبائح وتسكب عليها الخمر . وإذا أهملها الأقارب فإنها تذكرهم بوجودها ، وتصيبهم بالمرض ، وفي كثير من الحالات يتعرف الساحر المشتغل بالتطبيب ، وهو في حالة تنويم مغناطيسي ، على الروح ، ويأمر بتقديم الدبيحة أو الهدية المطلوبة . وفي أمثلة أخرى يتعرض المريض نفسه للوقوع في حالة تنويم مغناطيسي ، وتتكلم الروح بلسانه . ومن انطبعي أن يعبر أسلاف القبيلة جديرين بالشجيرة والاحترام مثل أرواح الأقارب ، وقد رأينا أن هذا هو ما جرى عليه العمل عند قبائل الشيلوك . وهناك نوعة عامة إلى اعتبار هذه الأرواح أقوى من أرواح من ماتوا حديثاً ، وأن لها تأثيراً حميداً عندما تحسن معاملتها . وتؤمن قبائل الأرايدي والأديو والماسجر والماجواندا في الكونو بقوة أرواح الموتى من أقاربهم . وهم يعتقدون أن الموتى يصحون عن رغباتهم للأحياء أثناء الليل . والأحلام عندهم حقيقة مؤكدة ، وعندما يرون ميتاً في الحلم ، فإنهم يكونون مقتنعين بأنهم إما يتحدون مع روحه ، وأنه يقدم إليهم المصيبة ، ويعرب لهم عن رضاء أو استيائه ، ويصع بهم عن آماله ورغباته .

ومن المحتمل أن تكون قبيلة الأزايدى ممن سعدون في تأثير طائفتي الأرواح التي تشتت إليها سابقاً . وقد لمست في أم درمان إيماناً عظيماً بقوة

والأشباح منزلة كبيرة لدى قبائل البجاندا ، وتشيد لها الأضرحة قرب المقابر . ويقال أن معظم هذه الأشباح يارة بأفراد العشيرة ، وأنها تعينهم في كثير من أمور الحياة . . . وفي وسع الساحر المشتغل بالتطبيب أن يلجأ إلى الأرواح ، ويخسر الناس باسم الشبح الذي ينعم عليهم حياتهم . . . والرجال والنساء على السواء عرضة لأن تنقصهم الأشباح ، وعلامة ذلك أن يصابوا بمرض يصيبهم ، أو يمس من الجنون ، وفي مثل هذه الحالات يستدعي الساحر المشتغل بالتطبيب لملاوة بعض التعاويذ ، التي تصرف الشبح ، وفي الوقت نفسه يحمل المريض على أن يستشق دخان بعض العقاقير ، التي تحرق بجاسب المراش . ويرغم الساحر أن يهده العقاقير العذرة على طرد الشبح . وعلى الرغم من أن الفكرة لشائعة لدى الناس عن الأشباح ، هي أنها مؤذية ، لا هم لها إلا إثارة المتاعب ، فإن البعض يعتقدون أنها يمكن أن تقدم النعم لأفراد العشيرة ، إذا ما أحسنوا معاملتها . وإذا أقام زعيم العشيرة ، أو أحد أغنيائها وليمة لشبح قريب ، ودبح حيواناً عند صريحه ، وتقاسم الطعام مع أقربائه وأصدقائه ، الذين دعاهم للوليمة ، فإن الشبح يرضى عنه .

وتنتشر بين قبائل نالدي معتقدات مماثلة ،

« وعبادة الموتى منتشرة ويعتقد أن الروح تسكن في الظل ، وعندما يموت الكبار تبقى بعدهم . . . وأرواح الراحلين عن هذا العالم ، وتسمى أوك ، تعد السبب الرئيسي للمرض ، وعندما تنحرف صحة أحد أفراد قبيلة نالدي ، فمن الضروري اكتشاف اسم الحد ، الذي تسبب في وقوع هذه الكارثة ، واسترضاء روحه . ولكنها لا يمكن أن تكون شريرة حقودة في مجسوعها ، لأن أفراد القبيلة يستغيثون بها ، لحماية الأطفال والمحاربين العائنين . »

« ويقال بين قبائل كامبا أن الموت يحدث

عندما تغادر آمو الهيكل الآدمي ، وعندما يموت شخص تنطلق روحه « آمو » وتسكن شجرة بين يرية . . . وتنقص الآمو حسد امرأة ، أو رجل مشتغل بالتطبيب ، وعندما يصح الوسيط كسر قميصه الروح ، ويصا بالمستقبل . وهناك مظهر آخر للمعتقدات الخاصة بالروح عند قبائل كامبا ، وهو يبين طبيعة الصلة الوثيقة القسائية في

أبطال العيلة • ورأيت كتبه من الحدود التحقوا بالهيش منسد بصح سنوات ، وأحضرنا معهم سناهم • وجدت أنهم يقيمون حفلات زار في أيام الجمع ، وعلمت أنه لى يكون هناك اعتراض على حضورى في الحفلة القادمة ، التي تصادف أن أقيمت بين جماعة من قبيلة الأرايدى • وقبل أن أصف حفلة الزار سوف أقدم للقارىء المشتركين في هذه الحفلة باختصار • كان هناك ثلاثة من الرافضين تسكن أجسادهم جميعاً روح بابنجا وزوجته ابجورما • ويعال أن بابنجا كان ملكاً عظيماً من ملوك الأرايدى ، وكان أول من صنع مدينة حديدية (بنجا) ، وعلم قومه كيف يستعملونها • وتزوج من ابنة عمه ابجورما ، وأنجب منها أولاده الثلاثة نوبجا وروريا وابجورا ، وبعد وفاتهم أصبحت أرواحهم عوناً لأحفادهم • وكان فرج أهم ممثل في الحفل • ويروى أنه عجز عن الرضاغة وهو طفل صغير ، فعدته جدته بمصير قصب السكر • واستدعت له «كوجره» وعلمت أنه أن روح بابنجا قد سكنت جسد الطفل • ودبح له حيوان برى (لأن أهله كانوا لا يملكون ماشية وتعد ذلك) وأقيم حفل زار (أثارو أرايدى) ، وعلى الرغم من ذلك فإن بابنجا لم يبد أي إشارة على وجوده ، إلا بعد أن بلغ الطفل الثانية عشرة من عمره ، وأصيب بمرض شديد • وحدث أن أسره الزبير باشا في ذلك الوقت ، وأخذ إلى دم زبير على مسافة تبعد مسيرة ثمانية أيام من موطنه • وهناك دبح نرج برة وكيشان ، فشفى من مرضه ، ولكن كان من الضروري أن يسمع دقات الطبل (جازا أرايدى) كل أسبوع • ولم يكن في حاجة إلى تقديم أي ذبيحة ، ولكن إذا لم يذق له الطفل ، فإن رأسه يهش وصدره يؤلم • وبمجرد سماعه هذه الدقات ، يرتجف جسده ، ويشعر بدافع قوى يحمله على الرقص • وقد يتلقى أحياناً ، وهو في هذه الحالة ، أوامر من بابنجا ، الذي يتراعى له كما لو كان في حلم ، ولكنه لا يقدم أي ذبيحة ، ما لم يتلق أمراً بذلك من بابنجا • وعندما كان يسير في استعراض ويسمع دقات الطبل ، يرتجف جسده ، ولا يستطيع أن يكبح جماح رغبته في الرقص ، إلا صعوبة مألوفة • ومنذ سنوات قليلة سكنت جسد فرج ابجورما أيضاً ، ولم يكن ذلك بقصد إبدائه ولكن لأن بابنجا كان راضياً عنه •

وحديث بالذکر أن روحی بابنجا وانجورما تسكنان أيضاً جسد كلثومة ، روجة فرج وابنة عمه ، التي تبلى من العمر ٣٥ عاماً • ومنذ أحد

عشر عاماً سقطت مريضة بعد رواحها من فرج ، واكتشفت ذات يوم أن أطرافها مصبوغة بالحناء ، فاستشارت «كوجره» فأبلغها بضرورة إقامة حفل زار لبانجا وانجورما ، فاطاعت ودبح لها كبش ، شربت من دمائه بعد مرحها بخمسة أنواع من العطور • أما الرافض الثالث فكان رجلاً اسمه ماديجو وكانت تسكن جسده روحاً بابنجا وانجورما • وبدأ حفل الزار، الذي أقيم خصيصاً لكلثومة ، التي كانت تشكو من ألم في صدرها ، في الساعة الحادية عشرة صباحاً ، وأقيم في العراء • وجلست ست من النساء ، تحت دريته مغمضات ، في صف ، يمين ويحرك حلاجيل من الصعيح ، تسمى كاشكاش في أم درمان ، بينما أحد ثلاثة رجال يقرعون طبولا كبيرة تسمى سحارا • وكان الجميع يرتدون أفضل ملابسهم •

كانت النساء يعصبن رؤوسهن بماديل ملوبة ويسلمن بأحزمة • ودار الرقص في العراء أمام الدريئة ، وإلى اليسار أمام جدار منى داللى مجموعة من الأدوات التي تعتبر مقدسة لدى أرواح أسلاف الأرايدى • وكان هناك علم أحمر يرمف فسوق سارية طويلة ، حيث كنت به قطعة قماش بيضاء على شكل مدينة بابنجا • وكانت تحته خمسة أوعية فيها قطع مشتتة من اللحم ألقي عليها أنواع مختلفة من البخور يتصاعد دخانها في الهواء • وكان هناك أيضاً قدر به سمس لبانجا وسلطة مغطاة فيها حبات من البطاطة وجوز مجروش ودررة أعدت لروريا وروجا ولوالديهما أيضاً • وكانت هناك مضادة ثلاثية القوائم عليها قدر كبير به مريسة لبانجا ومضادة أخرى أصغر عليها قدر آخر لابجورما ، وسلطة على منضدة ثلاثية القوائم أيضاً تحتوي على كل أنواع الأشياء التي تحظر بالبال ، من ممتلكات الجندي السوداني الثمينة وتشمل فعلاً وقلماً ومطرقة وزمزمة صغيرة ، إلى بطولات وبعض أطلاء الأحمر وقطع من الخشب الذي صنعت منه المضادة وأشياء أخرى • وأضيف إلى هذه المجموعة التي تصم أشياء شتى ، كبد الكبش الذي ذبح في الحفل • وكانت تتدلى من الماصد الثلاثية القوائم آلة وترية ومدينة يامبيو ، وعدد من حناجم الخراف وعظامها وسيفان الدجاج ، وهي بقايا حيوانات نحررت في حفلات زار سابقة ويقال أنه عندما يقتنى بها عدد كاف فإنها تربط بحيط • في حزام ، يتملق به الشخص الذي يسكن العفريت جسده ، ويرقص به في حفل الزار • وألقيت

فوق الماصد الثلاثية العوائم قطعة من القماش الأبيض وأقيم تحتها مرار مؤقت بين الأمتعة لدمتها واحورما .

كان مرج وماديجو عاريين حتى الوسط ، وكانا يتمسكان بحزامين يحلتهما ريش يتدلى الى ركبتيهما . وكان ماديجو يصنع فوق رأسه تاجا مردوحا من الريش ، فحلته أصداق حيث كنت يقاعدته . واستخدم مرج حودة قديبة زينة ، وصنع منها عطاء لرأسه . وبمجرد قرع الطبول شرع مرج في الرقص أمام الدريئة ، بينما جلس كثنومة فوق حصير الى اليمين . وسرعان ما بدا جسدها يحلج ، ثم أخذ يهرى بشدة ، وهكذا أظهرت انحورما نفسها . وحررت المرأة على ركبتها ، وحديث شالها الأحمر فوق وجهها . وحررت رأسها بقوة وبشاط ، وهي ترفكر يديها على الأرض ، وأحدثت تسقط رأسها الى أسفل من أن لاخسر . وكانت تقوم ظهرها بين القبة ولعمية ، ولكن ما أن يستقيم حتى تنخفض رأسها من جديد وهي يهرى بصف . وجر مرج أبصاعا على ركبيته ، بيد أنه سرعان ما ففر ، وأخذ يرقص ، وهو يشب من جاسب الى آخر ، ويلف جسده ، فيقطاير الريش . وأحضر كشي وغسل مراءه وعطر بانيحور . واطلف الرغاريه وسط دقات الطبول وربين الحلاجل ، وبصرية واحدة من السكبي قطعت رقبة الخروف . وكانت المرأة الراكمة على الحصير يحتلج جسدها بشدة ، ويرتجف في حركات تشنجية . ومزج دم الكشي بستة أنواع من العطور وصب في قدح أحدثه امرأة ، وركعت أمام كثنومة . ونشرت فوق المراتين الراكعتين ملاة ، وببسا كان صوت دقات الطبول ورنين الجلاجل يرفع ويرنح ارتشفت كثنومه حرعات من الدم من القدح الذي رفعه المرأة الأخرى الى شعيتها . وكان ماديجو يرقص ، ومرج يفر ويدور في حركات سريعة متتالية . غير أن حركات ماديجو كانت أبطأ وأعب وأكثر اهترازا ، وكان يعتنق معه ، ويصطف على شعيتها ، ويتنفس بصعوبة من خلال منخريه . وحفظت عيانه حتى حيل الى أنها قد بردنا من محجريهما . وكان جسده يتشى من الوسط وذقه مرتفعة الى أعلى ومرقاه مدفوعان في تضليل للوراء . ونهض من ركوعه ، ووقف يصنع ثوان على إحدى قدميه ، ثم وقف على الأخرى .

وبعد ذلك أحد يحرك مرفقيه حبة ودهانا ، ثم شبك يديه خلف ظهره ، وبدأ يرقص بسرعة .

وتوقفت دقات الطبول فجأة فتوقف الرحلاجل عن الرقص في الحال ، أما كثنومة التي كانت لا تزال راكعة على الحصير ، فابسا قامت ظهرها ، وانتصت قائمة ، وظلت واقعة بلا حراك .

وكانت هناك فترات استراحة تتخلل الخلل ، عندما تتوقف فترات الطبول فجأة عن ددها ، ومهما كانت الحركات عنيفة فإن الرقص كان يتوقف فجأة بمجرد الكف عن دق الطبول حتى لو استمر رنين الجلاجل وصرخات النساء فترة أطول بعد ذلك . ويرجع هذا كما قال لي مرج الى أن الطبل هي التي تثير الأرواح ، التي تظهر اعراض بقصصها للأجساد التي تسكن بها . وعندما كانت الطبول تدوى مرة أخرى ، كان جسده كثنومة يحتلج من جديد ، وينارحج ورأسها يهتر ، ويبدأ أرحلاجل في الرقص . وكان ماديجو حالا يسمع دقات الطبول يتحد نفس انهية الساقية المتوترة ، ويأخذ قطعة صغيرة من الجلد ، يبدو أنها لأحد الصباع ، ويرسم دائرة على الأرض فطرها قدمان ، ويضع فيها قطعة الجلد ، ثم يأتي برجلى يختاره من بين المتفرجين ويعطيه حربة فيطلب منه أن يصرب بها قطعة احد فيعشش الرجل . وقام ماديجو بظمن قطعة الجلد بعد أن أكثر من القفرات ، ولكنه فشل بدوره ، فقد كانت قطعة الجلد ملكا لبايجا ، ولا يمكن لاسان أن يصيبها مهما حاول . ورفعت قطعة الجلد ، وغرست الحجرية في الأرض . وحاول ماديجو أن يمر بحوار الحرية ، ولكنه لم يستطع ، كما لو كانت هناك قوة حفية تمنعه من هذا العمل ، وبدل جهد جبارا ولكن دون جدوى ، فقد كانت هناك حلف الحربة أرض الأرواح ، التي لا يستطيع أحد أن بعد إليها .

واستمر الرافصان في خروكانهما . . كانا يهتران ، ويدلفان في تشاقل ، ويتارحجان ويدوران ، ويعفران ويرتحقان بشدة ، ويتحدان أوصاعا شتى ، ببسا كانت النساء يقين ويهرزن الحلاجل ، وتحلج أجسادهن على ايقاع الموسيقى . ووقفت امرأة أخرى حاسا وأحدث تضبط الايقاع بالتصفيق .

وتعسدت امرأة من صفوف المتفرجين وانصبت الى كثنومة فوق الحصير ، وكان جسدها يحتلج بشدة ، وحررت على ركبتها ، وأخذت بؤرجج جسدها في تشنج .

وظهرت عليها أعراض من تقصصتها روح . وكانت روح نوبجا بنى انجورما هي التي تقصصتها ، وكان يريد أن يرقص ، ولكنه لم يستطع أن يفعل ، لأن أمه كانت ترقص وهي تسكن في جسد فرج . ولهذا تقدم فرج وساعد المرأة على الهوص ، وأذن لروحها بالرقص . وعندما أحدهم كاسا إلى فرج فشرب منه جرعة ثم بصعها على الحاضرين جميعا لنحصل عليهم البركة ثم ارتشف جرعة أخرى وبصعها في السكاس مرة أخرى . ودار الرقص المصيف من جديد .

وفي هذا الزار نرى عادات الأزاندي في أول مرحلة من مراحل انتقالها من وسط أفريقيا إلى الجريم في مصر . وكانت كلمة رار قد اقتسمت وأطلقت على مثل هذا الحمل وليس من شك في أن هناك تغيرات قد طرأت على الطقوس ، ومثلا نجد أن مساحيق السحور المستخدمة من صناعة أوروبية ، وأنها اشترت من سوق أم درمان .

وليس من البسيط أن نعرف شيئا عن المعتقدات السائدة في العجبة ، ولكن إلى جانب « واج » (الاله الكبير) هناك جمع من صغار الآلهة يسكن درجها في مجموعتين الأرواح الخيرة تسمى أيايا ، والأرواح الشريرة وتسمى الجي . وتشمل الأيايا آلهة السيوت (نئاتس) وأرواح الأسلاف (ماس) . ويعتقد أن الأيايا توجد حتى في السيوت المشيدة حديثا ، وتلقى على الأرض لها كسر من الحجر عندما يدخل الناس هذه السيوت لأول مرة . وهناك طائفة من السحرة ترعى أن لها القدرة على التعامل مع الأرواح الشريرة ، وهم يحتفلون في الدراجات والتحصن ، وبعضهم يتنبأ بالمستقبل ، والبعض الآخر يعالجون الأمراض تطرد الشياطين ، أما العنة الثالثة فإنها تعرف من تهينة الطقس الجميل وجلب المطر .

ويصف توريل أعراض تقصص روح شريرة لجسد انسان . . انه يستيقظ في الليل وهو يشعر بالهم حاد ، ويعال له على الفور ان الزار يقصه . ولعلاجه من هذه الحالة يلوح بعضهم بحاجة سرور حول رأس المريض ، ويلقى على الأرض ، فإذا مات فإن هذا يكون حالا حسنا ، إذ يعتقد أن الروح خلعت في جسم الدجاجة وقتلتها ، أما إذا بقيت حية ، فإن هذا يكون تديرا

وكان فرج لا يزال يرقص رقصا محبوسا ، فاستمرت مدية صغيرة احتفلها من فوق منصة ثلاثية القوائم ، وأحدث بها حرجا سطحيًا في دراعه ، وأحضرت له دمرمية فيها ماء فمرحه بدمائه وشرب منه . وعلمت أنه قام بهذا تقيدا لأم صدر له من بابعا لكي يصحبه قوة تعينه على الحياة ، مادام لم يقدم دميحة من أجله . وقد تلقى هذا الأمر وهو يرقص ووصلته الرسالة منه كما لو كان قد رآه في حلم ، ودون أن يعرفه بكلمة واحدة .

وغادرت امرأتان مكابها تحت الدربة وشرعتا في الرقص وسط المرأة ، وكان حسداهما يحتضان ، وأيديهما تتأرجح ، كما يفعل الرجال . وأمسك فرج مدية ياميو ، وقفز في عصف . وكان الماء الذي غسل به جسم الخروف قد أريق على الأرض . ثم توقف الموسيقى وتكلمت انجورما بلسان فرج . وكان يسير بخطوات واسعة ورأسه ملقى إلى الوراء وعينه تحمقان في الحاضرين . وتردد صوته في وصوح ، وكانت به طقة عالية مميزة خلافا للعادة . وتحدث إلى حدى سوداني وأبلغه أن زوجته كانت قد وعدت بدمج كبش ، ولكنها لم تفعل ، وأن عليها الآن أن تبر بوعدها . ودقت الطبول من جديد ، وأخذ فرج يرقص . بيد أنه قفز فجأة إلى الأمام ، ووضع إحدى يديه على طبل ، فسألت السكون . وسألت انجورما بلسانه لماذا حضرنا لمشاهدة هذه الرقصة ؟ وهل سمعنا عنها شيئا في حلم ؟ وعادت الطبول تدق من جديد ، وتوقف فرج لأن دقاتها لم تعجبه ، ثم رفع عقبرته بالقبض عندما تغير إيماع دقات الطبول ، التي كانت تفرع بشدة وبصراب أسرع ، مما كان يحدث من قبل . وفي وسط الرقص اندفع فرج إلى العلم ، وهره بشدة ، فتوقفت دقات الطبول .

وتقدم البعض لمساعدة كلثومة على الهوص فاستجبت من الحلقة ، ورفع الحصر . وبينا كان فرج يرقص أحضرت له مدية مرحجرة وعصوين ، وكانت انجورما قد ظلمتها في حملها رار سابقة . ثم اقترب فرج من الدربة وقال للمرأة : اجلس ، أنا أبو شوك ، وسوف أقذف بحراي . وشبك يديه على صدره ، وهر كعبه ، ثم أخذ يدور نصف في كل اتجاه ، إلى أن توقف قرع الطبول مرة أخرى . وعندما عادت تدق تقسدت امرأة ثالثة وحررت على ركبتها .



عليك بالآ تفضل أبدا إلى أهلك ، وإن تبوت خطا
سلاحك ! » فيقول « آمين ! » وعدتذ يعدون له
حنطة محبصة ، وقلعلا أحمر ليتروود بها في
رحلته . وبعد أن يصيب قليلا من هذا الطعام ،
يرقص بصح دقائق ، ثم يسقط على الأرض .
وعندئذ يتقدم الحاصرون ويحكون رقبة المرأة ستن
سلاح من الحديد . ويقودونها إلى بيتها ،
ويحملونها على الدحول . وتشفي المرأة في الحال
ويقولون « ود الحني تركها » . ولكنهم يدقون
لها النعمة التي طلبها ، في السنة التي اتفقوا معه
على أن يعود فيها . وإذا أئدى رغبته في العزف
على ربابة أوناي ، فأنهم يعدون له طله . وتنحلي
المرأة بالمصوغات التي يحبها . وبعض المرضى
سوتون مسسه ، إذا لم يحدوا أحدا يتيح له
فرصة للرقص من أحلمهم . ويقال إن المرأة إذا
ماتت بعد ذلك فإن « ود الحني » يأخذ جثمانها
ويحعلها تعمل في خدمته ، أو يبيعها للشياطين .

ومن ثم فإن أماننا احتمالا بأن الزار قد يكون
من أصل حبشي أو سوداني . وليس من شك في
أن الكلمة حبشية الأصل وأنها عرفت في مصر
قبل فتح السودان . ويعتذر علينا أن نحكم على
مدى انتشار الاعتقاد في الأرواح الحبشية بين
الطبقات الدنيا . ولعل دراسة مستأنية للرقى
تهدينا إلى الصواب ، ولكن يجب ألا ننسى أن
طريق التجارة على طول ساحل البحر الأحمر كان
ممتوحا لمدة تزيد على ألفي عام ، بينما كان الاتصال
بالشعوب التي تعيش في حوض النيل الأعلى ،
بتم في سرات متقطعة ، اثر غارة من الغارات .

ومهما يكن من أمر فإنه يمكن القول بأن الزار
انتشر بين نساء الطبقات العليا في مصر بتأثير
الجواري اللاتي تسلمن إلى أوساط الحريم وتوثقت
أواصر الود بينهما وبين مسلماتهن . وسرعان
ما عدلت هؤلاء الجواري عن عبادة الموتى إلى
الاعتقاد في الأرواح ، وهذا بدوره قد دعم
المعتقدات التي وصلت إلى مصر من الحبشة .

احمد آدم محمد

شؤم على المريض ، لأن الروح لم تترك جسده .
وفي أنكايدور يتجمع المتحمسون للزار ويعتلون
الباس ثلاثة أيام وثلاث ليال ، يلزمون أنفسهم
حلالها بالقيام بممارسات غريبة يكتسبها انعموص .
والخير التالي عن « ود الحني » ويصم وقائع تشبه
ما يحدث في حملات الرار المصرية .

ويسمى « ود الحني » أجساد الشابات
والفتيات بطريقة غير معروفة ، وعند ما يتقص
جسد امرأة تسقط مريضة . وإذا لم يعرف أن
« ود الحني » قد تقصها وأنه السبب في
وعكها ، فإن المرض يشتد عليها ويقصى نحبها .
ومهما يكن من أمر فإنه إذا اكتشف أقارب المريضة
أن انحراف صحتها يرجع إلى تقص « ود الحني »
لجسدها ، فإنهم يحضرون طبلا ويقرعونه ،
ويصفقون بأيديهم . وفي هذه اللحظة يكون « ود
الحني » ساكنا في لسان المرأة ويتحدث قائلا :
« لقد تمصت جسدها في الموضع العلاني ، والآن
دعسوني أرقص كذا يوما ، ودقوا لي النعمة
العلانية ! » ويقام له أقارب المريضة حفلة ، يرقص
فيها الأيام التي حددها . وفي آخر يوم يطلعون
منه تحديد موعد لعودته فيقول : « وسوف أعود
بعد عامين أو ثلاثة أعوام » . ويحملونه على أن
يقسم بأنه لن يعود ، قبل الموعد الذي حدده ،
ويقولون له « إذا حنثت بقسمك ولم تحافظ على
هذا الشرط وحثت قبل الموعد المحدد فأنا نذعو

أبواب المجلة



• دعوة لفتون الشعبية

• مكتبه لفتون الشعبية

• عالم لفتون لشعبية





مجلة الفنون الشعبية



تحسين عبيد الحى

الفنون الشعبية في سيناء

للشعب العربى ، ولها أصول ومردع في الوطن العربى الكبير ، واعترف الدكتور عبد الحميد يونس منذ البداية بأنه قد استفاد في دراسته للفنون الشعبية في شبه جزيرة سيناء من ملاحظاته المتعددة لظاهرة الابداع الشعبى في كثير من الربوع ، وبخاصة في الاقليم الذى عاش فيه بنو عمومه دهرًا طويلًا ، وأكد على أن التشابه في الأشكال والمضامين والطرز ليس ثمرة الاتصال في الظروف الثقافية ، ولكنه البرهان على الاتصال الوثيق المستمر بين القبائل والعشائر والبطون .

فالمتبع لما يمكن أن يسمى بالتاريخ الشعبى للجماعات العربية يدهشه أن يلاحظ العناية الفائقة بحفظ النسب عند الاسر والعشائر في أكثر الربوع ، ويدهشه أكثر ، وحدة الانتماء لهذه المدينة أو تلك بين مروج تساعدت ديارها ، وربما احتلعت بعض أربائها وطرائق عيشها ومن المسلم به أن موقع سيناء التى كانت الجسر ، الذى عبرت منه الجماعات العربية الى مصر وما وراءها ، ظلت تحتفظ بتاريخها الوجدانى ، الذى يربطها بالاصول والفروع شرقًا وغربًا . ومن هنا تكررت أسماء

اصدرت مجلة الهلال عددًا خاصًا عن سيناء ، ذلك الجزء العزيز من وطننا الذى وقع اسيرًا في أذى الغزاة الصهاينة ، بعد حرب يونية سنة ١٩٦٧ . وقد كتب الامتاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، الجزء الخاص بالفنون الشعبية في سيناء ، وقد بدأ الدكتور حديثه بقوله ان أية محاولة لعرض الفنون الشعبية في شبه جزيرة سيناء لابد أن تواجه ثلاثة مواقع - الأول هو التمسك بالحقيقة بالخيال ، ذلك لأن طبيعة شبه الجزيرة من الناحية الجغرافية قد اقتربت من صدم تصورات حياة ، لعلها نشأت من التفسير لاسطورى العريق لمظاهر الطبيعة والحياة ، والثاني اقتران الواقع بالحلم أو المثال في عقول الناس ، الذين درجوا ولا يزالون يدرجون على هضاب سيناء ومهولها ، ومهما يكن من أمر ارتباط المعارف ، التى يحصلها الناس هناك من التجارب ، فإن الحجرة تمارح تصورات ومعتقدات تحاور الواقع الى عالم المثل والاحلام ، والثالث أن هذه البقعة من الأرض على تفرداها في ظاهر الامر ، اما تربط الوطن العربى مشرقه ومغربيه . ولقد ألفت الدراسة أن العناصر البشرية ، البدوية والمستقرة ، التى ألدعت فنون الكلمة والحركة وتشكيل المادة ، لها حدودها في المواطن الاولى

عن مقال للدكتور عبد الحميد يونس - مجلة الهلال - يونيو سنة ١٩٦٧ .

الأعلام البدوية في سبائك صنعها أنبي عرفها
الأسباب العديدة ولا تزال تعرفها الأسباب الجديدة
في المشرق والمغرب على السواء . . العسائدة ،
الطوطيات . . سر عيسى . . الحويد . . الصوانج
.. سورويد . . الأحارس . . نلى . . العطاونة
.. إلخ .

وركر لدكتور عبد الحميد بوس في أضر
حدثه عن الشعر البدوي على من الكلمة على أساس
أنه أظهر من غيره في حياة الجماعات التي تدرج
على شبه الحرية . . ذلك لأن هذا الشعر يستوعب
الشعر ولاعبة والحكاية والأوصية والمثل وبعض
المطارحات - التي تسمى الذهبي . أو تعتمد على
الايهام والبريق . ولا تكاد الأدب البدوي في
سبائك بمفصل عن الوسائل الفنية الأخرى ، فهو
يرتبط بالموسيقى ارتباطا بالحركة . وكثيرا
ما اقترن بالأزياء والأدوات .

ومن أقوى الأدلة على عراقية الشعر البدوي في
سبائك وهي غيرها . الحذاء ، وإذا كان القصيد
طويل النفس فإن الحذاء قصير . . وهو الذي
يربط بالموسيقى . أو الشعر لا يصح قبول أنه
تحسيس للموسيقى ، فهو حر لا يتحرر من رجة
البدوي طلبا للقاء أو الترحي أو الحيلة . والحذاء
الذي سرده لأن من عرب سبائك لا تكاد تختلف
عن الأوصاف التي حفظها الروايات البدوية
القديمة . وهو لا يتجاوز مقطوعة قصيرة من بيتين
أثنين ، والاسترسال بعضى التكرار أو إضافة
مقطوعة أو مقطوعات أخرى على السبق نفسه .
ومما يحدد الأساره أنه أن الحذاء يصدر عن
الارتحال ، ولا يحتاج إلى التمسك أو المراجعة
أو تخصص فرد معين في صنعه ، وليس مقصورا
على الرحله ولا على سبائك . وهو . أعية حرب ،
- إذا صبح هذا التعمير - لأنه يصدر بصيغة عقوية
إنان المأرك - وكأنه صفحات منال . كما يقال
في التوجه إلى المعركة أو الغزو . منها . وأحب
أوزانه الرجز ، وربما كان ذلك من الأسس
التي دعت بعض الباحثين إلى القول بأن الحذاء
هو أول شكل ظهر من أشكال التعبير الشعري
عند العرب إلى القول بأن الحذاء هو أول شكل
ظهر من أشكال التعبير الشعري عند العرب .
وقد يرجع هذه الحقيقة إلى الأراجيح السبائك
المروية فيعدد القطعات والحب . وأصبحت
قادره - في الشعر النضج والبدوي معا - على
استيعاب الأيام والأجارج والقصص والمواعظ
والدروس .

ويقول الدكتور عبد الحميد بوس ، أن الرقص

البدوي أرقى في بعض أشكاله من الرقص المأموس
والعلاجي ، وهو يقوم بواسطة الترتيب بالدمر
الحركي عن بعض القيم والمثل البدوية . وبعد
تحليله أرقصين شعبيين هامين - هما رقصه
السامر . ورقصة الدحة أو الدحية ، يصل بنا إلى
موضوع الرق والريبة . . والبدويات في وادي
أعمر وأرض الحيرر بهن موهبة أكثر في ممارسة
العمى التقليدية . والراجح أن العناصر البشرية
التي كانت قد استعربت في مرحلة من أراحل ثم
عاد إلى شبه الحيرة قد أثرت في أحكام البدوي
البدوية وصقلتها وتعمدها . ولقد شكلت طبعة
سبه الحرية حياة الإنسان ، وعلبت البدوة
عنها . وانتشرت قبائل البدو في سبائكها
وعضائها وحبالها وجوعها وودانها ، وللبدو
عادات وتقاليد ومن شعبي أصيل ، بعد الرق
والريبة من دحانوه ومفائسه . وأن الباحث الموفق
في أنماط الرق ووحداث الزخرف وأساليب الزينة
سبائك تحكي باداتها ومفاهيم تشكيلها ، السداوة
بماداتها ونفائدها التي عرفت بها على مر الزمان
وليس الموضوع مجرد نوعة قطرة إلى التحميل . .
أنه يتجاوز ذلك إلى التعبير عن مكانة الفرد وعن
شعار قبليته . ومن ثم توعت الطرائق والأساليب
والأنماط على الأزياء ووسائل الريبة جميعا . مع
ما يبدو عليها من بساطة تكام . طبعة البدوي .
فإذا أضفنا إلى هذا كله تقاليد فنية ، يصدر عنها
البدوي ، استطعنا أن نتبين كيف نجسم الحديق
ولعده على الصغر مع السبائك . والباحث في
الرق دائرة مطالب بأن يحلل جميع العناصر



الى عموم عليها في اطار الطبيعة والملاسمات التاريخية معا، وليس الامر مجرد اعجاب أو دهشة ولكنه دراسة تحاول أن تستجلي الأبعاد الاجتماعية والعنصرية التي عملت على تشكيل المادة تشكيلا بأساس ما يقصد اليه المدوي من تحقيق الوجود الشخصي والجمعي على السواء . ان الدراسة توسل بالوصف والتحليل ، الى جانب التدقيق ولذلك كان من الضروري أن يعايش المساحات المجتمعات المدوية فترة غير قصيرة لكي يعي الموضوع حقه من جمع وتصوير وتصنيف ودراسة

وتختلف أرياء البدو من حيث الجنس والسن والحالة الاجتماعية ، الى جانب السبب في بعض الأحيان . وزي الرجال تقليدي ، فالرجل يضع على رأسه « المعدة » وهي تصنع من قماش خفيف أبيض ويلف رأسه بغطاء من الصوف الاسود ويتخذ قطعانا أبيض ويتنطق بحزام من الجلد يتدلى منه في الايام الصادية حنجر وفي المواسم والحفلات حزام يعتز به ، وفي الشتاء يرتدي ثيابا من الصوف .

أما المرأة ، فمعظم في زينا وديسها ، وكل من يشاهد المادج المأخوذة من شبه جزيرة سيناء يروعه تعس المرأة في التطير والرخف . وهي تستخدم وحدات زحرفية من العن التقليدية المدوي ولكنها كثيرا ما تضف اليه أو تعدله من ابتعاها والرائح أن وجود الضرور وغيره من الأحجار الى جانب بعض المعادن في شبه الجزيرة كان من العوامل على رقي هذا العن ، الى جانب الاتصال المباشر والمستمر بمراكز الحضارة العربية شرقا وغربا ، وأصبح للتطير عند البدويات في سيناء قضية على شيء من التعقيد ، ولها مصطلحاتها الدالة على الانماط والأشكال والوحدات . من ذلك المقص والحيسان والحلادة والسبيطة والدرة والمداري والمخلة والحلايد والشمة وحسب الترمس وذقن الشايب وملغوف . الخ .

ولكل فتاة بدوية ثوب الزفاف الذي تعسى بأعداده واستكماله في فترة مبكرة ، وتصنع فيه كل مواهبها وتحرص عليه ، وتستعمله في المناسبات الاجتماعية بعد الزواج . ويظل محققا لوجودها دالا على ذاتيتها ، ناعثا على التناظر والمباهاة الى آخر العمر . والمرأة في شبه جزيرة سيناء ، مثلها مثل المرأة المدوية في ربوع الوطن العربي الأخرى . تعني بتضفير شعرها عناية فائقة ، والعناية تجمع شعرها في صفيحتين اثنتين حتى اذا تزوجت أطالتهما بحدائل من شعر الماعز وتعلق في نهايتهما شرائط حريرية حمراء زينت بملفات من الحرر ، وهكذا نجد أن المدوية

ود توصلت بشعر صناعي تضفيه الى شعرها الطبيعي كما تفعل المرأة الحضرية الحديثة اليوم ، وإن كان ذلك بأسلوب آخر .

أما عطاء الرأس والبرقع ، فقد تعنتت فيهما المداري والمثروحات في سيناء ، وهما أقرب الى الشعار مبهما الى مجرد زي . . ابهما يدلان بالثوب والشارة والحلية الى الحالة الاجتماعية . عدراء أو متزوجة . . ويدلان في الوقت نفسه على القبيلة أو العشيرة أو البيت الذي فتنسب اليه .

وللحلي مكانة ممتازة عند المدوية في شبه جزيرة سيناء ، وهي شبه في هذه الباحية المدوية أو العريسة من المداو في الايام الشرقية من الديار المصرية ، والصانع تعس في الأسساور والدمايح والحلاجيل والعمود والاشواف والحواصم وتستخدم فصوص مصنعة الألوان لهذه الحلي . وبخاصة للحواصم ، وقلما نجد المرأة البدوية في شبه جزيرة سيناء الحلق ، الذي تنبع له الأذان عند أكثر النساء في العالم ، كما أن للخرز مكانا بارزا عند النساء البدويات . وكثيرا ما تثبت قطع التمود وبعض الحلي على الحمار وغطاء الرأس وأجزاء من الثوب ، والرجل المدوي في شبه الجزيرة يتحتم في اصبعين اثنتين هما البصر والخصر ، وهذه الحواصم تستوعب المعصوم أصبا وقد بعض الاسم عليها لتكون بمثابة انصصه أو « الحتم » أما اوشم فلا يرال له مكانة من التمود الشعبة ، وأغلب الظن انه يستهدف وظيعة أخرى ، الى جانب التحميل ، وتسرف انراه المدوية في سيناء في هذا الوشم وهي تحرف حبهتها وحاسي الدم والشفة السفلى الى نهاية الدفن وظهر الأصابع والكعب ، والارض من القدم الى منتصف الساق ، ولهذا الوشم صداه في الشعر المدوي العناني .

أما عن سيناء في الادب الشعبي ، فيرى الدكتور عبد الحميد يونس أن الباحث في المئون الشعبية لا يستطيع أن يتجاوز عن ذلك القصص الذي صور الايام والوقائع بين العرب وأعدائهم . ولقد أسهمت تلك القصص في نسج الملاحم الشعبية الكبرى مثل الهلالية والظاهر بيبرس وعنتسرة وغيرها ، ووجود تلك الحفلات لا يدل على انها جزء من مسرح الاحداث في ملهمة كبيرة تستوعب العالم بأسره ، وإن تركزت حول الوطن العربي والدانس لها يكاد يقطع بانها تمت في مواطن الوقائع . . أي في شبه الجزيرة ، وأنها تجمعت حتى استكملت الملحة اشنتاتها وثبتت على صورتها النهائية .



الزير سالم

الثاني يدور حول الملحة الشعبية في ثوبها الشعبي والمدون ، وتقييمها تقييما فنيا .

أما الكتاب الأول فقد تناول فيه بيئة مهلهل التي تمثلت في قبيلة تغلب بتاريخها ومساكنها ودورها السياسي في تحرير قبائل معد من يبر الاستعمار اليمني في عصر التسابعة بقيادة وائل اس ربيعة الملعب بكليب . ومن ثم تجمع في أفرادها كل مظاهر الغروسية العربية الاصيلية . وأن كانت تغلب عاشت تاريخها في صراع حربي إلا أن حرب السوسم التي قادها مهلهل من أجل النار كانت سببا في تشتيت القبيلة .

وان كان المهلهل قد قصى حياته في جو حربي إلا انه تجمعت فيه صفات شخصية اشتهر بها كاليولة وكوبه زير نساء . ولقد كانت تغلب ظروفها ، وأسرة مهلهل ، وشهرته بتلك الصعات ، مؤثرات قوية حددت لنا شخصيته التاريخية، الى جانب ماكشعه شعره من نفسية هذا الفارس وآرائه ومعتقداته .

كانت ملحمة الزير سالم - الشعبية ، موضوع رسالة الماجستير ، المقدمة من الأستاذ - لطفي حسين سليم ، في الشهر الماضي ، في قسم اللغة العربية - جامعة القاهرة وتكونت لجنة المناقشة من :

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني والدكتورة نبيلة ابراهيم .

وقد خص الأستاذ لطفي رسالته بقوله :

ان الزير سالم هو المهلهل بن ربيعة التغلبي الشاعر الفارس الذي قاد قبيلته تغلب في حرب السوسم ضد قبيلة بكر بن وائل ليل ثاره من أجل مصرع أخيه كليب بيد حساس من مرة السكري .

وقد قسم الأستاذ لطفي بحثه الى كتابين الكتاب الاول يعتبر خلفية تاريخية للزير سالم والكتاب

والكتاب الثاني كان تقييما مبنيا للملحمة المشهورة المدونة معتمدا على أقدم نسخة ومعارفها بالنصوص الشعبية .

وقبل أن نستعرض هذا الجزء من البحث نود أن نقدم ملخصا لأحداث الملحمة .

اذا تبدأ هذه الأحداث بحلم رآه الملك حسان التسمى أفرعه ، واستدعى عرافه الذي قام بتفسيره بطريقة تمسدة وفيه إشارة الى مصرعه بيد كليب القادم من أراضي النيل . ويرسل الملك حسان خمسين فارسا الى مصر بقيادة وزيره الانكشاري لمحج الاتاوة السنوية وتقصى الحقيقة . ولجئ كليب يعترض طريقهم ويقضى عليهم جميعا . وعندما يتناهى الحشر الى الملك حسان بعد جيشا ضخما لتسديد كليب وقومه . ويلحق كليب بالحيلة ويستطيع خداع الملك حسان الذي يتصبه والبا على مصر . ويعكر كليب في الوسيلة التي ينتقم بها من الملك حسان قاتل أبيه فيستغل طبيعة الملك حسان في ميله للحسنات ، وتكون الاداة المفضلة لمحقق مأربه الحيلة ست مرة ، ويسرع كليب بأعداد مائة صندوق ذات طاقين ، فوضع في الطابق الأسفل رجلا مسلحا ، وفي الطابق العلوي جهاز الحيلة عروس الملك حسان . واختيرا ينجح كليب في قتل الملك حسان والاستيلاء على ملكة ، ثم الزواج من الحيلة ، الا أن ابنة مسرة تمنع على كليب . وتستغل ذلك في القضاء على الزير سالم الذي قالت نبوءة تنح قبل موته بأنه سيكون مسسا في القضاء على قومه . وتفكر الحيلة في أكثر من وسيلة لتهلك الزير سالم ، ولكنها تبوء بالفشل والحزى ، ويعود الزير من كل مخاطرة سالما .

وترد على آل مرة (الندوسوس) تحت الملك حسان باحثة عن الثأر من كليب ، وتنجح في بث سمومها وإيقاد نار الحقد والكراهية في نفسية جساس ابن مرة نحو كليب وبعد محاولات تحقق مأربها ويقتال جساس كليب .

ويهبس الزير سالم نقومه للمطالبة بالثأر ، ويشتبك مع آل مرة في معارك طاحنة يخرج منها دائما منتصرا حتى بنى من حماهم قلاعاً وقصوراً ويعكر آل مرة في حيلة للعصاء على الزير سالم وينجحون في ذلك ، اد أنهم فاجأوه بجيش ضخم وأنهبوه بالحراج واعتقدوا انه مات ، ولكن أخته (ضبابا) وضعت في صندوق صمغ وألقته في

البحر يواحه مصيره . وتلقى الامواج بالصندوق بالقرب من سواحل (بلاد حكمون اليهسودي) ويتشله أحد الصيادين ، ثم يأتي حكمون ليحمل الصندوق طامعا في أن يكون كبرا ، وعندما يكتشف الحقيقة تعالج الزير سالم الى أن يشفى تماما ، ثم يعينه سائسا لاصططلات خيوله . ويتعرض حكمون لهجوم ملك من أعدائه فيتعرض الزير سالم لمحاربة الأعداء ويقلب الهزيمة الى نصر .

ظل الزير سالم في بلاد حكمون سبع سنين نجح خلالها في تربية جوادين قويين وبعد انتصار الزير على أعداء حكمون يطالبه الملك بأن يثمنى ما يريد فكانت أميته العودة الى بلاده ومعه أحد الحوادين .

ويعود الزير سالم الى قومه فيحدهم في حالة يرثى لها من الذل والمهانة إذ أن جساسا استولى على السلطة وأذاقهم الهوان .

ويستدعى الزير سالم أقاربه وأشقائه ويشعل الحرب ضد آل مرة . وفي معركة من المعارك يلتقى الزير سالم بفارس شاب يضطرب له قلبه ويحن اليه . اد أن الشاب يشبه أخاه كليب . ويستعصى على الزير القضاء على هذا الشاب وبعد أحداث عدة يكتشف انه الجروهمصر بن أخيه كليب .

وتكشف اليمامة انة كليب الحقيقة للجرومي الذي يعود الى عمه الزير وينعقا معا في حيلة للقضاء على عدوهم المشترك جساس بن مرة .

وتتم الحيلة ويقتل جساس بيد الهجرس الذي ينصب ملكا على البلاد بعد أن نال ثأر أبيه .

هذا هو الهيكل العام للملحمة الشعبية التي حاول مقدم الرسالة من خلاله أن يبني تقييما لها وأول النقاط التي عالجها هي محاولة تاريخ هذه الملحمة .

من حيث التدوين استطاع أن يثبت انها أحدث تدوينا ورواية من سيرتي عمرة وسيف ابن ذي يزن . ومن حيث العصر الذي دونت فيه فقد استطاع من خلال الدلائل التاريخية والاجتماعية



والملوية أن يشت أنه العصر المملوكي في ظل
حكم الأتراك العثمانيين . ومن أمثلة هذه الأدلة
ما أشارت إليه الملحمة عن طلبة الانكشارية وعن
اللقاب كالباشا والباش . واستخدام بعض الالعاط
مثل كلمتي (الميز) و (مدفع) .

هذا الى جانب الدلالات الاجتماعية التي اتضحت
في انعكاس المجتمع المصري في تلك الفترة ، وذلك
لسلوك شخصيات الملحمة وأزيائها ومهيسا ،
وما يستخدمونه من آلات موسيقية وغير ذلك .

وحينما تناول شخصيات الملحمة بالتحليل ،
كان أبرزها - بالطبع - شخصية الريس سالم
التي كانت نموذجا لبطل الشعب كما تضاءل الشعب
اذ تجمعت فيه صفات جسمية وخلقية وعقلية
نبعت من وحي العنان الشعبي وخياله ، وبذلك
اعطانا موهوما شعبيا للفروسية .

وقد أشار الى تأثير الاساطير الفرعونية
واليونانية على الراوى الشعبي عند تصويره
للزير سالم وغيره من شخصيات الملحمة ، وأبرز
أسطورتين فرعويتين هما : ايزيس وأوزيريس ،
والأخوين (باشي وأبوبو) .

هذا الى جانب أسطورة هرقل والاديسه .
بالإضافة الى مؤثرات دينية كقصتي النبي موسى
ويوسف الصديق .

وكما فعل الراوى الشعبي بشخصية الريس سالم
حور ما يشاء في تصوير شخصيات تاريخية ككليب
والحليمة وجساس وغيرهم ، منحرفا من التاريخ
وما قدمه عن هذه الشخصيات . كما أضاف
الى شخصياته الرئيسية شخصيات لم يكن لها
وجود تاريخي كضياء واليمامة والقويك والوايلية
وغيرهن ، كما قدم لنا نماذج طبقية كالمهين والعبيد
والوزراء والأطباء وغيرهم .

والحوادث التي صاغها الراوى في ملحمة
تهتم بمحيطها المكاني ، فمعظم البلاد التي تدور
الحوادث خلالها في أرض مصر ، ومحيط الحوادث
واسع اد يستغرق مصر بلادها شمالا وجنوبا
كما يشير الى أرض اليمن دون تحديد جغرافي لها
وكذلك بلاد الشام .

وكما اهتم الراوى بمسرح الحوادث اهتم كذلك

بارتباط بعض الحوادث بالزمن ، ومن ثم كانت
الحوادث تميل الى الواقعية وقلة العنصر الخرافي
فيها الا ما يتصل بتصوير البطولة ووقف الاستاد
لطمى عند بعض الحلقات التي تكون بناء الحوادث
وهي الحلقة التي تشير الى بقاء الريس سالم طوال
سبع سنين لدى حكمون اليهودي ، وأشار الى
ما قاله الدكتور لويس عوض حولها والى كونها
من الاسرائيليات ، ولكنه أوضح الدوافع التي حدثت
بالراوى اليهودي الى أن يضيفها الى الحوادث
الرئيسية في الملحمة الاصلية ، ثم ركز على بعض
الحلقات وعلاقتها بالتاريخ ومدى تأثيرها نه .
وكذلك بمدى تأثيرها بالأساطير فرعونية كانت أم
يونانية .

وطبيعة الحوادث تتركز في جو افروسية
أهربية ، ولكن من وجهة نظر الراوى الشعبي ،
اد أنه يبالغ في انوار الصفات التي يجب توافرها
في أبطاله من الفرسا خاصة فيما يتصل
بالريس سالم وقوته الحسدية الحارقة التي استغلها
في مصرع آلاف الفرسا من أعدائه .

واستعمل الراوى الشعبى وسائل تعدى عصر التشويق وفى تطوير الحوادث فى ملحمنه كالأحلام والتكرار والحيل وغيرها ، وتجمعت الحوادث لتتركز حول حقيقة جوهرية تهم الشعب على مر العصور وهى كراهية الظلم بكل صوره ووسائله ، لذلك وصح الراوى الشعبى نهاية لكل ظالم ترمى مشاعر الشعب والمستعبدين ، فالظالم اما أن يقتل أو يهان ويحيا حياة دليلة كتنع وحساس والجليلة وغيرهم ، والمظلوم يسعد بالعرش كالتخرو هجرس أو يرحح الى الحياة التى يحبها ويرتاح اليها كالزير سالم فى نهاية الملحمة .

وصاغ الراوى تلك الحوادث فى أسلوب يناسب مقدرة النفوس وحياله الشعبى ، وان صيغ هذا الأسلوب فى قالب يمتزج فيه الشعر العامى بالثر والمهجة العامية المسجوعة الا ان الزير سالم كانت أقرب الى الملاحم من حيث مكانتها الأدبية .

وساهمت ملحمة الزير سالم فى الكشف عن الشعب المصرى بأصاله ، وآرائه ومعتقداته ومواقفه من أحداث عصره . فكانت الملحمة بذلك مرآة صادقة للبيئة والعصر الذى عاشته ، فالجو الحربى الذى صورت من خلاله الحوادث عكس لما كانت تستخدمه الجيوش من أسلحة والحطط الحربى التى نعت من تصورات الشخصيات الشعبية ، والتقاليد المتبعة عند الخروج للمعارك أو العودة منها كاستخدام الملوك والقادة للظول والرسيل والعرايين وإيمانهم بما كان يتسا به هؤلاء العرافون وينترم الراوى الشعبى عند حديثه عن المعارك التى تحوّلها شخصياته بتسميتها بأيام كما لو كان ملتزما بالتاريخ وان غير فى مسرح الحوادث .

ويؤم عوام الناس بالأحلام على مر العصور ، بل ان هذه الأحلام لها تأثير كبير على سلوكهم لذلك استعمل الراوى الأحلام فى الكشف عن مستقبل الحوادث وعصر الشخصيات وكما آمن الناس بالأحلام آمنوا بالسحر وما يرتبط به من (صرب الرمل) ومن معتقدات ، وبخاصة ما يتصل بالحان وسكانهم للآثار والأماكن الخربة .

وبدرك من خلال الملحمة تأييد الراوى للشار اذا نجد تعاطفا منه مع شخصية الزير سالم فى حربه ولعل ذلك راجع الى تصويره لحوادث لها امتداد تاريخى فى عصر جاهلى .

وقدمت لنا الملحمة الطبقات الاجتماعية التى كانت فى ذلك العصر كطبقة اليهود وما اتصفوا به من شح وجشع وغدر ، وطبقة العجور واحتقار الشعب لها ، والمهرجين والمشعوذين . واحتلت المرأة مكانتها فى الملحمة ، فكانت لها مقاييس جمال عرفت به فى عصرها ، وكانت لها طريقتهما فى ارتداء أزياء خاصة بها وطريقة فى تزيينها مما يعكس لنا المرأة الجميلة من خلال وحدان العوام من الناس .

وعكست لنا الملحمة فى صدق تقاليد وعادات الشعب المصرى فى ذلك العصر . ففي أفراحه ترسم لنا الملحمة ملامح (زفة العروسة) ، وفى أحزانه ترى المبالغة فى التعبير عنها بلطم الخدود وإهانة التراب فوق الرؤوس . والامتناع عن كل مظهر للبهجة والفرح عند موت عزيز ، وإقامة المآتم ، وتظهر حسد الميت قبل دمه .

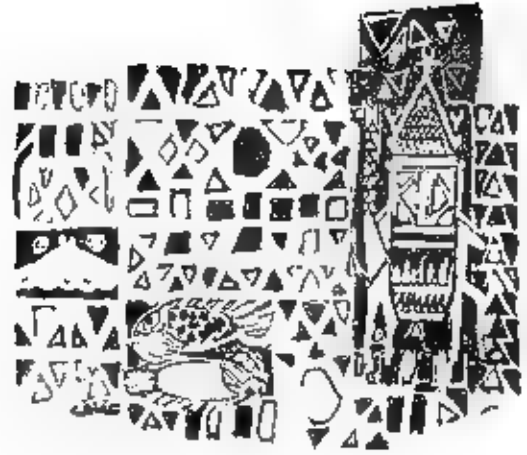
كما عكست لنا الملحمة أيضا قيم الشعب وأخلاقياته فى التمسك بدعاء الوالدين ، والوفاء بالعهود ، والحفاظ على الصداقة ، وإكرام الضيف والدفاع عن المرأة وغيرها .

كما يلمح بعض ملامح المجتمع لاقطاعى ، الذى ينقسم الى طبقة السادة اذيين يباح لهم كل شيء ويستمتعون بكل شيء فى اسناد . وطبقته العميد والشعب المحروم المستبد على أيديهم والمهق بالصراخ . بل ان هذا التمايز الطبقي يتضح فى اللبس والمسكر وطرق المعيشة .

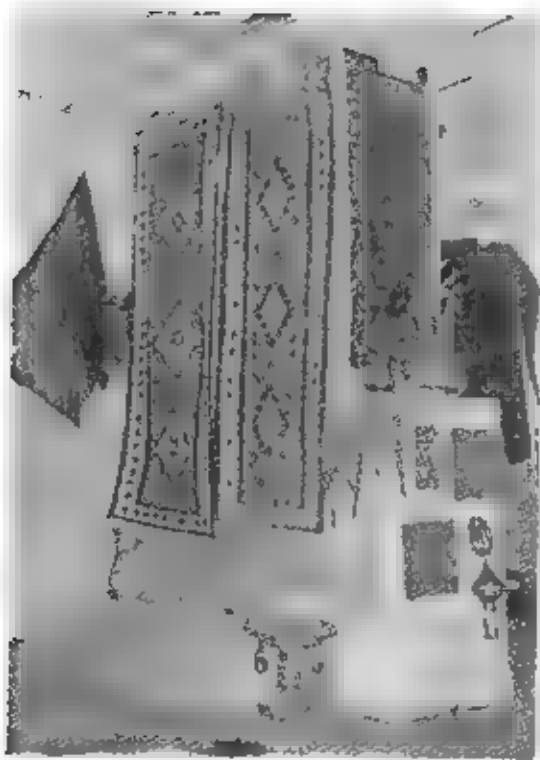
وتتمثل فلسفة الشعب فى حكمه ، وموقفه من حكامه ، فالشعب فى الملحمة - بعض الحاكم المستبد ومن ثم يصح له نهاية مفعلة على يد ابطاله المحسن لديه ، أو يحلونه العوة فى يد النساء ، أو شريرا بغيضا ، ومثل هؤلاء جميعا شخصيات كتبع وكليب وحساس .

ومن ثم وصفت الملحمة نهاية للظلم بمصرع الظالمين ، وعمرت عن آمال الشعب المصرى فى حياة كريمة قوامها العدالة والسلام .

هذا وقد حصل مقدم الرسالة على درجة الماجستير بدرجة جيد بعد مناقشة مستنفاة من السادة أعضاء لجنة المناقشة .



معرض الفنون الشعبية



محافظة دمياط

افتتح الدكتور عبد الحميد يونس ، رئيس مجلس إدارة مركز الفنون الشعبية والاسناد سعد الدين وهبة ، وكيل وزارة الثقافة ، ثسنتون الثقافة الجماهيرية ، في السابع والعشرين من مايو الماضي ، معرض الفنون الشعبية الذي اقامه ، مركز الفنون الشعبية بالاشتراك مع قصر ثقافة قصر النيل .

وهي خطة موفقة بلا شك ، تلك التي وضعها وسعدها مركز الفنون الشعبية بالاشتراك مع قصور الثقافة ، بما تنبجه من امكانيات معقولة ، في اطار تعاون مثمر بين قطاعين ثقافيين ، يعومان بتقديم خدمة ثقافية معيده . وذلك لان الدعوة الى الفن الشعبي قد تجاوزت في عرف العائمين على المركز وقصور الثقافة . مجال الكلمات فقط ، الى محالات العمل الملموس ، سواء في اقامة المعارض او الندوات العامة . مما يساعد المستمع على تخطي رأى عام زاع حول الفن الشعبي ، ذلك الفن الذي كان وما زال مضى عليه ، وبخاصة من اولئك الذين يستخدمونه في كل وقت ، بغير علم به ، او بأصوله ، وقواعد دراسته وتقديمه للجمهور الشغوف دائما بكل ماهو شعبي أصيل .

وقد جاء المعرض ، تعبيرا معقولا عن مختلف الأنشطة الابداعية والجمالية ، وما قد يكون له وظيفة طقوسية لمختلف مناطق الجمهورية ، وقد جاءت المعروضات ، سواء في طريقة عرضها أو سلسله ، رائحة حقا ، حيث استطاع هذا المكان الصغير الذي حصصه قصر ثقافة قصر النيل للمعرض أن يستوعب ، معروضات شعبية ، حصل عليها أحصانيو مركز العسرون الشعبية ، في رحلاتهم الميدانية الى مختلف محافظات الجمهورية .

فالى جانب أشغال الحوص ، وعقود الخرز ، والأرياء الخاصة بأسوان ، وجدنا بعض المصنوعات الخرفية والأكلمة بوحدهاتها الخرفية الشعبية من محافظة دمياط ، الى كل تلك المعروضات الرائعة من كليم الشرفية الى أحذية ومفارش القاهرة ، وأزياء وعقود سياء ، وواحة سيوة ، ومرمى مطروح ، وبراقع الوادي الجديد ، وكان القاسم المشترك بين كل ما عرض من المحافظات ، نماذج من الأزياء الشعبية ، وأدوات الزينة ، من قلاند وعقود وأحجية وأشغال الخرز والأبرة ، والمعلقات والمعروضات من الأكلمة والسجاد والحصير والأبراش ، والملاقات الخوصية والآلات الموسيقية الشعبية ، وبعض الأدوات المنزلية من المناطق المختلفة .



محافظة سوهاج

وجاء هذا المعرض ليبين أن مركز العنود الشعبية قد أصبح لديه الآن حصيلة لا يستهان بها من المادة الشعبية ، وخاصة العنود الشعبية التشكيلية ، بما تحويه من عناصر العراقة والأصالة على مر الأجيال ، وبقي أن يبدل المركز المزيد من الجهد ، للتعريف بالملاصق الرئيسية لتراثنا الشعبي ، بالوسائل التي تحتاج له ، أو التي يستطيع القائلون عليه أن يوفروها في المستقبل .

وأنشاء إقامة المعرض عقد مركز العنود الشعبية ندوة اشترك فيها من المركز الاستاد حسني لطفي ، والاستاد محدي فريد ، والاستاد صابر العادلي .

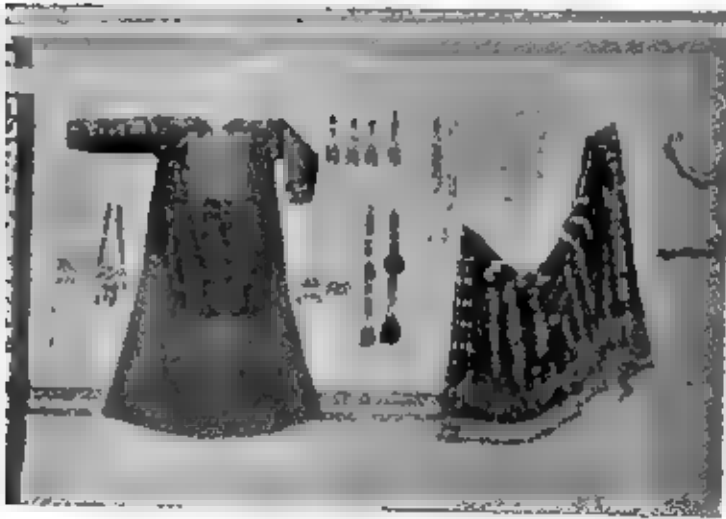
واقترح الاسناد محدي فريد في بداية حديثه عن الابداع الشعبي ، أن نطلق عليه تعبير الابداع الحياصي . ذلك لأر الابداع الشعبي يعني الخلق ، والابداع أو الخلق لا يمكن أن يأتي من فراغ ، ولكنه يأتي من أشياء موجودة ومتاحة .



سيوة



محافظة اسوان



محافظة سيوة

وفي حديثه عن الري ، قال ان الانسان يأتي الى الحياة عاريا ويفادها عاريا ، ولكنه لا يعيش عاريا ، والتحية الشعبية (اريك) تتصل الى حد ما - نالري - او في ثوب العافية ، وتساءل الاستاذ مجدى فريد . لماذا جاءت ارياء البدويات طويلة حتى الكعب ، ولماذا يكون اللون اسود في معظم الاوقات ، ولماذا ترتدى البسدية الري المنقوش ، وهو مالا تفعله املاحة ، ولماذا تأتي الازياء مكشكشة في الجزء السفلي ، وهل الذين يقومون بصنع هذه الازياء هم الذين يدعون كل هذه الاشكال ؟ أم انهم يقلدون شيئا قديما ، ولكن من هو الذي أبدع هذه الاشكال في البداية؟

وانتقل الاستاذ مجدى فريد ، بعد ان طرح كل هذه التساؤلات الى الابدع الشعبي في المجال المعماري ، وقال : اذا كان الغلاف الاصغر للانسان هو الري ، فان الغلاف الاكبر هو العمارة ، انه ذاك الفراغ الذي يعيش فيه الانسان بين الجدران - فالمنزل البسدي كان كومة من الطين ، وبعد ذلك تطور الانسان ، ووصل الى صنع الطوبة وكان صنع الطوبة اول عمل تشكيلي في من البناء ، وربما استغرق الوصول اليه مئات السنين . واحد هذا المنزل المبني من الطوب يتطور ، سواء في شكله او في الاتات الذي يحتوي عليه وتطورت الاضاءة فيه أيضا ، حتى وصلنا الآن الى عصر الكهرباء وحيث احتضنت (اللبنة عره) واحتضنت على حد تعبيره الاحلام واتماثلت الهادئة التي كان يمارسها الانسان على الضوء الهادي .

وعلى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، على آراء الاستاذ مجدى فريد ، وخاصة انها جميعا قد جاءت في صورة تساؤلات ، بغير اجابة ، وان كانت قد فتحت المجال أمام التفكير فيها فقال : ان الريف المصري ليس ريفا ثابتا ، مقاطعات كبيرة من الناس ، سواء اكانوا بدوا أم غحرا ، يتحولون الى الاستقرار الزراعي ، ومع كل قطاع من هؤلاء الناس يكتسب الريف المصري ، اضافات حصارية جديدة ، فالمجتمع الزراعي في الشرقية على سبيل المثال ، يحتوي على قطاعات من الناس لهم ارتباطات بالمغرب ، والشام ، وعلى هذا تستمر علاقة التأثير والتأثر في الريف المصري ، بغير ثبات ، وانما هي دائما في تطور مستمر ، نحو مكتسبات واطافات جديدة .

وأشار الدكتور عبد الحميد يونس ، الى

شكل المنزل في اقليم الشرقية وكيف أنه أحد
كثيرا من العمارة افرغونية العديدة ، ولم يطور
كثيرا حتى الآن ، وإن السمة الغالبة في طابعها
العمارة في القرية المصرية ، والمراسم الموحدة في
المنزل يشير الى ضرورة الاحساس بالأمس ، وهذا
التلاصق الشديد في العمارة ، هو تلاصق عسي
أيضا - وتعبير عن روح الجماعة وتصانفها - في
في كل شيء .

والمنطقة ، سواء كانت مرتبطة بشكل
المدى ، أو عندما تطورت في العمارة الخاصة
بالمهرم ، فابها كانت وما زالت جزءا هاما من أثار
المنزل في القرية المصرية ، وفرد القاعة ، والعيان
المفروش على هذا القرن ، والصندوق وكروسي
العشا ، كل هذه أشياء مرتبطة بأثاث المنزل
المصري في القرية .

إن طلق الصيبي الموحدة على باب المنزل في
الشرقية للريشة هو تعبير عن فرض الشمس الى
حاجب الادوات المخارية ، والقوش بعدد منها
رموزا مرتبطة بالسمات والحيوانات ، أو نقوش
لها ارتباطات فيسقية . كل هذه الأشياء تدل على
أن الريف المصري لم يكن ثائتا أو مسطحا ولكنه
كان متطورا ومتناثرا .

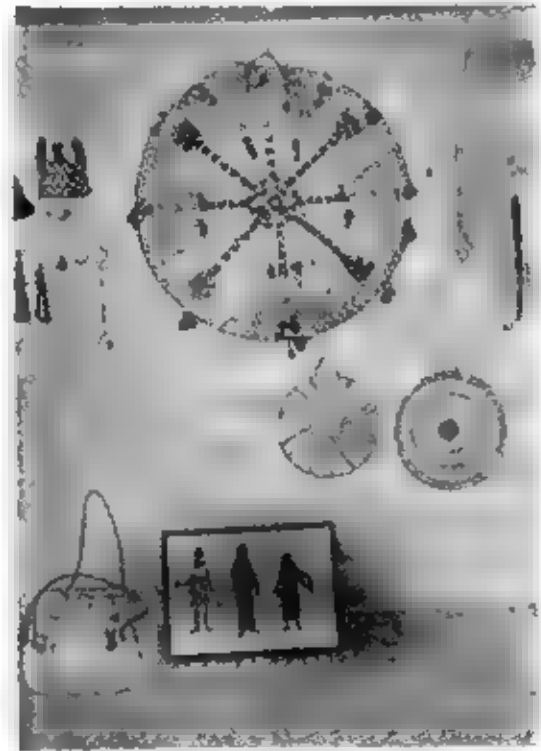
وبعد تعليق الدكتور عبد الحميد يوسف ،
عرض الأستاذ صابر العسافى - الذى ظهر على
منصة الندوة مرتديا ربا شعبيا ، - سادج من
الآرياء الشعبية في اواى الحديد مستخدما
القائوس السحري ، بالإضافة الى بعض اشكال
العمارة الشعبية في الوادى الحديد معلما على كل
شريحة ، تعليقا معقولا يحمل بعض بصوراته
الخاصة عن هذه الآرياء والمنزل اسمى فامعرضها
لجمهور الندوة .

بقي أن نقابل مركز الفنون الشعبية بأن
يسمر في إقامة معارضه ، وعقد ندواته المفيدة ،
وربما كانت التجربة واستمرارية كفيلا بأن
ينبج الفرصة أمام العاملين بمركز الفنون الشعبية
أن يطوروا هم بعض أفكارهم ليشكلوا في
النهاية بعملهم المبدئي ، ومعارضهم وندواتهم ،
نواة ، نحن في أمس الحاجة اليها من أجل مستقبل
أكثر خصوبة واشراقا لفنوننا الشعبية .

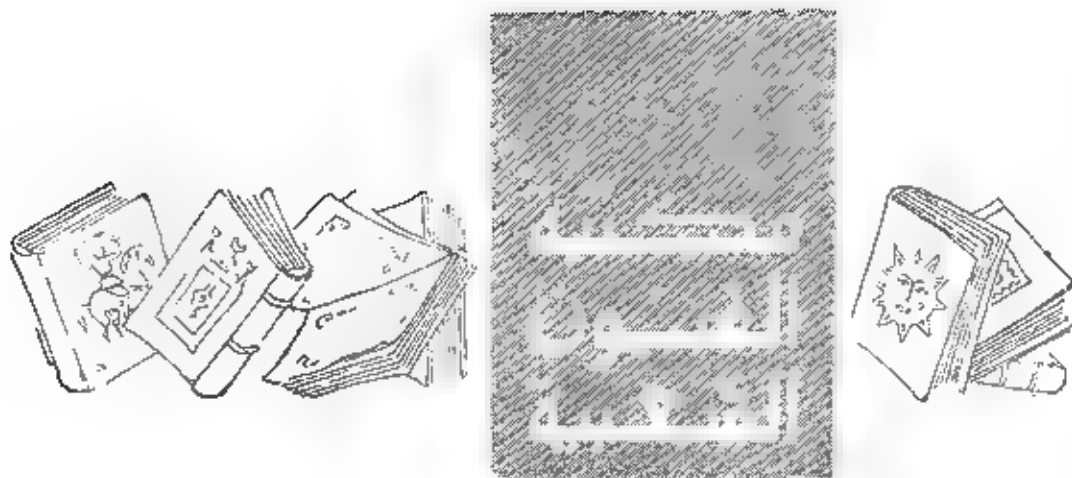
« تحسين عبد الحى »



محافظة الشرقية



محافظة الوادى الجديد



كتاب (مختارات من مجلات شاهد)

بقلم : محمد المرزوقي

عرض : حمدي الكنيسي

تقديم المرزوقي



« محل شاهد » أو « محل الشاهد » في عرف
الأدباء الشعبيين التونسيين هو بإختصار شديد
مثل سائر يتحدده شاعر ما كقاعدة لحلم مقطوعة
شعرية على وزن معين هو وزن (القسم المثنى
الحميف) وهو الوزن المعروف بـ (العروبي)
مثال ذلك :

« يا غافل اشغل الضو
واقرا الوفا في احساسك »

أو وزن « القسم التام » في القليل النادر
ويكون من نوع (العوازم) مثل :

« الكلام الطيب يصاغ للرجال
يفهموه الادبا بالذوق والعقول »

أو من نوع « الخوردي » مثل -

« الصمت حكمه قالت القوالة

والنطق الباهي يكون بالمعقول»

وأقل من ذلك أن يكون على ميزان « السوقه »
مثل

« اصغاني يا اخويا العربي

افهم المعنى الموزونه »

وهي من نوع (السعداوى) ، فيحضر فيه الشاعر ما أمكن من التعابير المتضمنة للحكم والمواعظ ، محاولا أن يجعلها في مستوى المثل المراد ، ويحتجها بالمثل الذي جعله قاعسة لقطوعه .

وقد شاع (محل الشاهد) في الأدب الشعبي التونسي ، واشتهر في القرن الماضي وكأنما جعله الشعب متنفسا يسيرج إليه من الحياة المؤلمة التي كان يعيشها ولذلك كثر في هذا اللون ذكر : الظلم والفقر ، والبايات ، والرومي (العرسى) .

وكان الشعراء الشعبيون يتبارون في هذا اللون ، وقد أكثروا من الظلم فيه ، وقد احتفظ الرواة بكثير منه مجهول المصدر ... تلك كانت محاولة للعرف على مفهوم (محلات الشاهد) التي يقدم لنا المؤلف محمد المرزوقي ، في كتابه مختارات عديدة منها . والواقع أن قيمة هذا الكتاب ترتبط ارتباطا وثيقا بقيمة الأدب الشعبي ومكانته البارزة في حياة الشعوب إذ لا يختلف اثنان في أنه يعطى الصورة الصادقة لما تتصفى وتتميز به المجتمعات الشعبية ، وتشمل هذه الصورة التي يقدمها الأدب الشعبي ، مختلف المظاهر الأخلاقية والعقائدية والنفسية والسياسية والاقتصادية ، كما أنها تعكس ما تحدثه التغيرات والثورات في حياة الشعوب من آثار عميقة .

ويتميز الأدب الشعبي عن غيره من الألوان الأدبية ، بأنه لا يخالطه الوهم أو الخيال ، كما أنه لا يقع في مزلق التكلف والتزييف ... هذا ويشير المؤلف في مقدمة الكتاب إلى الصلة التاريخية بين الأدب الشعبي وأدب العصري كما

يقول، وهو يرى أن الأدب الشعبي قد حلف الأدب العصري الذي كانت له في عهده الزاخرة لغة الشعب المتعطلة في محيط المسائلة وفي الدوائر الخاصة والعامة . خلف الأدب الشعبي أدب العصري وتعداه في قدرته على التعبير عما يدور في محيط الفرد والجماعة من أفكار ، وعادات ، وحلقات سيكلوجية . ولذلك فإنه مع انحسار مجال اللغة العصري ، احتلت الملهجات العامة محلها لكي يصحح الأدب الشعبي عارس الحلة ، ولكي يشارك في الأعمال الأدبية مثل القصة والشعر والرواية ... وبرغم أن المؤلف يحس كثيرا - وبالمنطق الواضح - للأدب الشعبي إلا أنه يؤكد اتساع اللغة العصري وقدرتها على التعبير عن الدقائق العنية ،

وإذا كان الأدب الشعبي يتضمن فروعاً متعددة - كاصلة العصري - مثل الشعر بمختلف أشكاله ، والقصة من طويلة وقصيرة والأسطورة والأمثال ، فإن المؤلف يحار لكتابته مجال المثل الشعبي الساخر أو الأمثال العامة كما يقول البعض .

ولذلك نراه يحرص على توصيخ مفهومه لهذا اللون من الأدب الشعبي ، فيقول إن المثل الشعبي عبارة عن جملة قصيرة تعبر عن حكمة من الحكم استخلصت من تجربه اجتماعية أو أخلاقية أو اقتصادية أو سياسية .

وهذه الجملة القصيرة تستوعب عادة جميع الشروط البلاغية في الكلام ، حتى أن الكاتب يستطيع أن يشرحها في مقال أو حتى في كتاب وهذا دليل على أن المثل الشعبي بمثابة عصارة الفكر أو الصورة التي انطبعت على مرآة عقل صاف اجتمعت فيها جميع ألوان ودقائق المطر .

....

وننتقل الآن إلى بعض النماذج التي تضمنها الكتاب من (محلات شاهد) ، وقد صدر المؤلف

كل (محل شاهد) معروف الشاعر أو (الناظم)
بكلمة قصيرة عنه مستمدة مما جاء على السنة
الرواة إذ أن الشعر الشعبي يرتبط عادة بشعراء
لم تكتب تراجمهم أو يعرف عنهم الشيء الكثير .

وبدأ جولسا مع هذه المختارات ، بمحل
شاهد للشاعر « ابن صالح » وهو من شعراء
الساحل ، مجهول العصر ، يميل في شعره إلى
الحكم والمواعظ

الحس يا سر ما يفيد بشي
اسمع كلامي كان كنت لبيب
ما يفيد آخر طب كان الكمي
اسأل مجرب قبل كل طبيب

وتنتهي المقطوعة بالأبيات التي تصل بالفاري،
إلى المثل الشعبي الذي اتخذ الشاعر قاعدا
لمقطوعته والذي نداوله نحن أيضا .

وبودونه (١) اليوم مارالي (٢)
يحكم في ستين ألف سبيب (٣)

بن صالح جبت الكلام ذكي
كل معني فيلهما الترتيب

«اشطح (٤) للقرود في أيام دولته
وقلو انت خيار كل حبيب »

وأصل المثل هو (اشطح للقرود في دولته ،
وقول له يا نعم الحبيب)

وهذا مثل شعبي آخر دخل في قالب (محل
شاهد) كما نظم الشاعر أحمد بن موسى الذي
يعال أنه نظم في كل فن فأحاد حتى أن أقرانه

من الشعراء في عصره سلموا له بالرياسة
في هذا الفن .. والمثل هو (اذا تحب تعارك
خلي للصلح امكان)

ويقول (محل الشاهد) :

اذا تحب مع العباد تشارك
صف انيه وسبق الامان
بانيه المليحة العمل يتبارك
والحسن جازيه بالاحسان

اذا فعلت الحرف تهنا افكارك
من كل جيهه خاطرك يعلمان

ما تعملش الشك اقلل دارك
احسن م الي تخون الجيران

ما تشكيش للمسلمو بغيارك (٥)
اخف سرك ما تشوف اغبان

يوم الحرب تشوف بقل غبارك (٦)
ما فيش فخره يقلب الجبان

اذا نويت تحب ما شي تعارك
خلي لباب الصلح وجه مكان

وتذكر مثلا آخر من أمثلتنا العامة المصرية
(إلى يشيل قرينه مقطوعه .. تشر على رأسه)
حينما نفرا المثل الشعبي التونسي « إلى هازر فوق
ظهرو قسره » - ونراه في محل شاهد لنفس
الشاعر أحمد بن موسى

وبدأ بهذه الأبيات :

آش يعنيك من الحلايق كربه
اذا دقلت الليل هومه سهروا

وآش يلزك على رقاد الحربه
حتى تشوف جنون منها ظهروا

(٢) اشطح : أرقص

(٥) غيارك : ما يؤلك ويسايقك

(٦) عبار : الميزان والمقدار

(١) بودونه : نوع من الخنافس الطائرة التي
لا تعيش إلا في الرائحة النتنة .

(٢) مارالي : أمير لواء (أصلها تركي)

(٣) السبيب : الخيل

بعد ايديك لاتنوشك ضربه

العبد لا يامن عواقب دهمرو

.. ..
.. ..
.. ..

وتستهي المقطوعة بالمثل أو قاعدة محل الشاهد.

والتي هازد فوق ظهوره

حتى تقطر تقطر على ظهوره

ولعل القارىء لا يحتاج لجهد يبذله لكي يعرف
أصل هذا المثل أو محل الشاهد

يا عاقل اشغل الضمير

واقرا الوفا في احساسك

وئ قبل توصل النوى

واقرا الفرق في قباسك

من قبل ما توصل الجوى

ابنى على الصبح ساسك

ويا حارث الشوك من تو

تشوف العجب في دواسك

«ويا حافر حمرة السو

ما تحفر الا قباسك»

... (من حجر حمرة لأحبه .. وقع فيها)

.. ولنتعل اهل محل شاهد آخر يكاد يقوم
على القولة المعروفة (دوام الحال من المحال) ..
لسعد الشاعر الحاج عثمان العربي يقول في
مقطوعته :

لا تطمع في مخلوق يجلب هو لك

بيد الله الأرزاق والأجـال

لا تامن الأيام اذا زهولك

ظربهم وزهوهم بطـال

ما تطمعن بيهم يدوموك

« دوام الحال يكون م المحال »

وإذا كان الأدب الشعبي وليد أدب العصى،
وإذا كانت الأمثال الشعبية تتقارب وتتشابه بين
مد وآخر ، فإن هناك من الأمثال ما يرجع أصله

الى آيات شعرية انتشرت وداعت حتى صارت مثلا
فحين يذكر ذلك البيت المشهور (اذا كان رب
الدار نالدف ضارباً ... الحج)

وما هو ذا مثل شمسى تونسى يقول نفس المصى
ونكتفى من محل الشاهد بهذين البيتين بما فيهما
« القاعدة » أو « المثل »

فدام اولادو ينخمر ويقمر

يصيروا هومهم فعلهم معدوم

اذا كبر اللاد يبلد يزمر

الاولاد ترقص ما عليهم نوم

أخيراً .. لم يكن مقصدا أن نعصر للتشابه
بين الأمثال الشعبية في تونس والأمثال الشعبية
في مصر ، وإنما أردنا أن نتوقف لحظات أمام هذا
« التشابه » في عرضنا لكتاب (مختارات من
محلات شاهد) للأستاذ محمد المروفي الكاتب
التونسي .

ولكنا في الوقت ذاته نشعر من خلال هذه
الصفحات بأهمية الدور الملقى على عاتق اللجنة
التي شكلتها الجامعة العربية برئاسة الدكتور
عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبي بجامعة
القاهرة ، ورئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية ،
لكي تقوم هذه اللجنة ، بدراسة وبحث أوجه الشبه
في الأدب والفن الشعبي في العالم العربي .

إن هذا الكتاب الذي عرّفناه اليوم دليل آخر
على أن الأمثال العامية في العالم العربي كله تعود
في غالبيتها الى أجدادنا العرب الأوّلين ، ورثناها
عنهم باللغة العصى وتناقلتها الأجيال ، وتدخلت
فيها اللهجات المحلية حتى كادت الصورة الأصلية
تختفى أو تبعد عن الأذهان ، وهذا ما يجعل لاي
جهد يبذل في سبيل الكشف عن الأصول والجلود
التي ترجع إليها أمثالنا الشعبية في مختلف أنحاء
الوطن العربي أمراً له أهميته .. وقيمته الكبيرة
المعددة الجوانب والإنعـاد .

(حمادى الكنيسى)

القصص الشعبي في السودان



تأليف : عز الدين اسماعيل

عرض : حسن توفيق

تحمسا لدراسة الحكايات الشعبية السودانية دراسة علمية أكثر هي في أي وقت مضى ، فقد أدركت حينذاك الضرورة الملحة لهذه الدراسة .

وقد قسم الدكتور عز الدين اسماعيل دراسته هذه الى خمسة فصول ، حلل في الفصل الأول منها العناصر العنيفة للحكاية الشعبية السودانية ، حيث تحدث عن بساطة القصص الشعبي السوداني ، وان استدرك في حديثه فيين أن البساطة تندر

سمة غالبة على كل العنوين الشعبية اذا ما قورنت هذه العنوين بظواهرها من أشكال التعبير الفني والادبي التي يبدعها الافراد في شتى انحاء العالم والتي تبلغ في تركيبها وتعقيدها حسا بعيدا ، ولكن بساطة القصص الشعبي السوداني تبرز اذا ما قورن هذا القصص بالقصص الشعبي لدى الشعوب الاخرى ، ثم تحدث المؤلف عن ندانة القصص الشعبي السوداني وعن خاتمته ، كما اسوقته عدة عناصر وكر عليها بعد أن لفتت بصره فيما بين البدايئة والنهاية ، وهذه العناصر تتضح في مهبج النردد بين الخوف والرجاء والتوقيف الزمامي والألغاز ومبدأ القدرة والعجز واحتطاف الروحة والرويا التي تكشف عن الحل . ثم افترض الدكتور المؤلف الى الحديث عن العناصر المسبوية التي أفرد لها الفصل الثاني وهو كما يرى غيره من المهتمين بالهولكلور أن القصص الشعبي

« القصص الشعبي في السودان » ليس الكتاب الاول للدكتور عز الدين اسماعيل ، ولن يكون الكتاب الاخير ، فله مؤلف دراسات وبحوث عديدة أسهمت بحق وعمق في تفتح الحركة النقدية والادبية الحديثة ، نتيجة اتكائها على المناهج النقدية المستحدثة التي تتوافق مع الأشكال الجديدة للتعبير الادبي .

و « القصص الشعبي في السودان » دراسة في صفة الحكاية السودانية ووظيفتها ، أراد بها المؤلف أن تكون مكملة لدراسته التي أصدرها عام ١٩٦٩ والتي تناولت « الشعر القومي في السودان » وبهذا يكون الدكتور عز الدين اسماعيل قد قدم لنا حلقتين متلازمتين ومتقاربتين . عن الشعر والحكاية في الهولكلور السوداني .

يتحدث الناقد والباحث القدير عن الدافع الذي دفعه الى تأليف كتاب « القصص الشعبي في السودان » ويقول « حين كنت في (ملكال) في مستهل ربيع عام ١٩٦٨ في زيارة استغرقت اسبوعا طلب الى المسئولون في نادي الموظفين أن يحاصروهم في إحدى الامسيات في موضوع تركوا الى اختياره وتحديدده . ولما كنت حينذاك في شغل بأشكال التعبير الشعبي السوداني فقد احترت « الحكايات الشعبية السودانية » موضوعا لهذه المحاضرة . ومد ذلك اليوم وجدني أكثر

السوداني بيده وبين القصص الشعبي العالمي ظواهر معنوية مشتركة ، يحسن به الوقوف عندها لا بهدف المقارنة ، بل بهدف تصوير حقيقة القصص الشعبي السوداني كما هي ماثلة .

أما دراسة المكونات التاريخية لهذا القصص والمؤثرات الخارجية التي أثرت فيه على نحو أو آخر ، فهذه دراسة أخرى ، وعد المؤلف ببشرها في فرصة أخرى . ويرز الباحث من العناصر المعنوية عنصرا هاما يمثل في ضعف الشخص الذي لدى توسم فيه القدرة ، واقتدار الشخص الذي يتنطق لسان حاله بالعجز ، وقد مثل الدكتور لهذا العصر مثالين أولهما يمثل الوجه الاجتماعي وذلك في نموذج « بنت الخطاب » التي استطاعت تتعلمها على حيل الأمير ذي السلطان ، ثم بايقاعها إياه في مأزق لا يكون خلاصه منه إلا على يديها . أما المثال الثاني فهو يمثل الدلالة الكونية لهذه الظاهرة وقد أبرز المؤلف للتدليل على هذه الظاهرة حكاية « شبح الاسود » وهي إحدى الحكايات الشعبية السودانية ، ثم تحدث عن ظاهرة الاهتمام بالصغر الأبناء ، ولاحظ أن الأغلب في الحكايات أن يكون عدد الأبناء ثلاثة تدرج أعمارهم من الأصغر إلى الأوسط إلى الأكبر . ثم أوضح في العنصر الثالث أن الشرير يلقى جزاءه ، ذلك لأن القصص الشعبي بصيغة عامة يستهدف تحقيق الخير وسحق الشر . ومن ثم كان الشرير في هذه القصص شخصا نقيضا لاند أن يلقى جزاءه العدل في النهاية مهما طال الزمن . كما أن من الظواهر المعنوية التي هتمت الحكاية السودانية بأمرها وتصويرها ظاهرة العيرة بوجهها السلبي أي عندها تقلب إلى نوع من الجسد يدفع صاحبه إلى تدبير المكيدة حتى يزول عنهم ما هم فيه من نعمة ، وإلى جانب هذه العناصر المعنوية فإن المؤلف يتحدث عن مختصرين آخرين أولهما المطالبات التصحيحية وثانيهما التدخل بين عوالم الأحياء ثم ينتقل إلى الحديث عن عالم السحر والحلم والرمز . وفي العنصر الثالث الذي يعد من أهم فصول هذه الدراسة يدرس المؤلف معيارية الحكاية السودانية حيث يكشف عن العلاقات القائمة بين المقدرات في كل

معمار منها والاساس الذي يحكم نظامها ، كما يأخذ في الاعتبار كيفية التعرف على وظيفة كل وحدة من هذه المقدرات في سياق واقعها الراهن ، ووردها إلى أصولها القديمة في التاريخ الاجتماعي . بينما يدرس في الفصل الرابع الأسس النظرية لوظيفة القصص الشعبي ، وهو يرى أن الإنسان يجد متفلسا له من كل أنواع الضغوط الاجتماعية في هذه القصص ، وبهذا تكون وظيفته وظيفة نفسية في المحل الأول حيث تتوارى الأهداف المبيسة المكشوفة في اللاشعور خلف الحكاية ، وتبرز تلك المشاعر الدفينة التي عمل التطور الحضاري على تحريمها ومنع الفرد من مزاولتها . ويتناول الدكتور عز الدين اسماعيل في الفصل الأخير من دراسته وطبقة الحكاية السودانية في ضوء الأفكار النظرية التي عرضها في الفصل الرابع ، وقد حلل هذه الوظيفة من زاويتين محددين الأولى زاوية ارتباط هذه الحكايات بمجموعة من التصورات والمعتقدات المتوارثة ، والثانية زاوية ارتباط هذه الحكايات بالنظام الاجتماعي ، مع تسليمه في كلا الحالتين بأن العامل النفسي له تأثيره الذي لا ينكر ، على الأقل فيما يتعلق بوظيفة الاقناع والتسلي التي تؤدبها هذه الحكايات جميعا ، كما أنه راعى أن الحكاية الواحدة قد تؤدي هذه الوظائف الثلاث مجتمعة .

والواقع أن الدكتور عز الدين اسماعيل قد قدم للمكتبة العربية دراسة قيمة عميقة ، قام منهاجها بصيغة أساسية على أربعة مستويات : هي المستوى الشكلي الصرف وقد يدخل فيه فسيح الفقه ومستوى المحتوى ثم مستوى المعيار الكلي وأخيرا مستوى الوظيفة ، وقد تحلى هذا المهج بصورة دقيقة في تقسيمه لفصول دراسته التي تكمل دراسته السابقة عن « الشعر القومي في السودان » ، ونرجو أن تتبع هذه الدراسة النظرية دراسات ميدانية يقوم بإعدادها باحثون سودانيون ، لكي تتكامل جوانب الصورة نظريا وعمليا في مجال دراسة المولكلور السوداني .

حسن توفيق



دراسات الفولكلور في روسيا

ترجمة: عدلي إبراهيم

مترجم عن كتاب

(*) Folklore Research around the World,
1963

والعمال • وكان لبعض القياصرة رواة لنقص
الشمس يقصونها عليهم قبل النوم • يضاف الى
هذا أن الاعتياء الذين كانوا يصانون من الأذى
استعانوا بأشخاص وظيفتهم دغدغة باطن أقدامهم
وهم يقصون عليهم العنصر الشعبية •

ولقد كان الفولكلور أكثر شيوعاً بين طبقات

في هذه الدراسة ينصب الاهتمام بدراسات
الفولكلور في روسيا السوفيتية أكثر من الاهتمام
بدراسة الفولكلور في روسيا القيصرية مع
التسليم بامتداد جنود بعض الاتجاهات الخاضعة
الى الماضي ، وسوف نعرض لبعض الخلق المتعلقة
بدراسة الفولكلور في فترة ما قبل الثورة أي
(قبل ١٩١٧) •

(ج) هذا الكتاب صادر عن جامعة انديانا الولايات
المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦٣ . ويحتوي مجموعة من المقالات
عن حركة الفولكلور في العالم •

كان الفولكلور دائماً على درجة عالية من الشيوع
والانتشار بين الطبقات المحتلة من سكان روسيا
في عهد القياصرة سواء طبقات النبلاء أو الملاحين

هية ، ومن هؤلاء روكوفيسكى ونوشكى
وحوحول .

ويجدر بنا أن نذكر الباحثين في الفولكلور
والميثولوجيا : كيرفسكى وقام بجمع الأغاني
الشعبية وقد نشر معظمها بعد جمعها بحوالي
ثلاثين عاما على فترات متقطعة كما اهتم بالأغاني
العالم اللغوي بوسلاف الديو لقب « بالباحث
الفولكلوري الأول في روسيا » .

ونشر أفاسيف - الديو كان محاميا بالتعليم
مجموعة من القصص الشعبية تضم قصصا قام
بجمعها آخرون ، ويعتبر هذا العمل من أهم وأكبر
مجموع من القصص الشعبية الروسية وهي لاتعل
أهميه عن مجموعة الأخوين جرم في ألمانيا .

في عام ١٨٦٠ بدأت حركة معاشرة من الاهتمام
بالفولكلور الروسى . وكان السبب في ذلك
اكتشاف تراث حى من الأغاني الملحمية في إقليم
أولنتز في كاريليا . وحتى ذلك الوقت كان
الاعتماد أن هذا النوع من الفولكلور لا يوجد
كمؤج حى في روسيا ، وقد اكتشفه ريسكوف
الدى كان موظفا مديا في روسيا وأرسل للخدمة
في مقاطعة أولينتز وقام بجمعها من المغنين
الشعبيين وجمع ونشر حوالي ٢٢٤ نصا . وقد
فول عمل ريسكوف شىء من الحذر وسوء الطي
بما قبل به عمل ماك بيرسون في اسجلترا .

وبعد عشر سنوات من عمل ريسكوف قام
حلمردج برحله الى الشمال ذهب فيها الى أبعد
ما ذهب من قبله . ونجح في العثور على مادة جديدة
في مقاطعة كاريليا وجمع فيها ٣١٨ نصا . كان
ماقام به ريسكوف وحلمردج دافعا الى البحث عن
الأغاني الملحمية في شمال روسيا استمر حتى
الوقت الحاضر ، وكانت النتيجة مشجعة ومطمئنة
الى حد كبير . ونجح عن استمرار البحث أن
الأغاني الملحمية وجدت ومازلت تعيش لا في إقليم
كاريليا وأولنتز فحسب ولكن على شواطئ البحر

الشعب من الفلاحين والعمال الذين كانوا أكثر
الطبقات استخداما لمادة الفولكلور . وتمتدح عظام
الرواة من المغنين الشعبيين ورواة الحكايات بسمعة
طيبة واستحسان كبير وبخاصة في القرى .
ويعوم صيادو السمك وقاطعو الأحشاب
والصيادون في شمال روسيا بدعوة رواة القصص
المهريين لكي يجمعوا عنهم ما يلاقون من غناء في
ساعات العمل الطويلة وللترفيه عنهم في أوقات
العراغ .

بالرغم من تمتدح الفولكلور بالمحة والتقدير
عامة فانه ظل مدة طويلة دون تدوين ويرجع هذا
الى أن الكتابة كانت وقعا على رجال الدين وكانوا
يرون أن الشعر الشعبي شىء غير نظيف ويمطوى
على فلسفة أو معتقدات ليست سليمة ، ولذلك
فليس من الغرابة أن يكون أول من يقوم بتدوين
الفولكلور الروسى أحاب وحاصلة من الانجليز
أمثال : صامويل كولسر وريتشارد جيمس . وكان
جيمس عضوا في الهيئة الدبلوماسية البريطانية
في موسكو ودون الكثير من الأغاني الشعبية
التاريخية في الفترة ١٦١٩ - ١٦٢٠ م وكان
كولسر الطبيب الخاص للقيصر ، وفي عام ١٦٦٠ م
دون الكثير من الحكايات الروسية الشعبية .

وفي نهاية القرن السابع عشر وفي القرن
الثامن عشر دونت بعض مواد الفولكلور بطريقة
عابرة ونتيجة لحب الاستطلاع ومن هذه المجموعه
بعض الأغاني الشعبية ذات الأهمية . وقام
بجمعها العوراقى كيرا دابيلوف من إقليم أورال .
وهذه المجموعه من الأغاني الشعبية عبارة عن ٧٠
أغنية جمعت من صاحب طاحونة يدعى ديمدوف
ويبدو من النص أن جامع هذه الأغاني قام بجمع
واعادة صياغة بعض بنصوصها .

ويرتبط الاهتمام الحقيقي بجمع ونشر الفولكلور
الروسى في خلال السنوات الأولى من القرن ١٩
بحركة الرومانشكية ونشاط الفولكلوريين الألمان
أمثال الأخوين جرم وقد استخدم كثير من الكتاب
الروس المشهورين المادة الفولكلورية لأغراض

الابيض (١) أيضا والأنهار الشمالية مثل
نينجا ، فيري ، يتشورا وشمال سيبيريا . ولا
يمكن القول أن أيًا من هذه المناطق تنافس في
عناها المادة التي جمعت في كازيليا وأوليتز .

وأعقب هذه المجموعة الكبيرة من الملاحم التي
جمعت حركة نشر بواسطة تكستوفوف وميلر ،
ماركوف وجرجوروف ، أوسيكوف وآخرين . وقد
تم النشر في نهاية القرن ١٩ وأوائل القرن
العشرين .

وقد جمعت وبشرت أنواع أخرى من الفولكلور
في نفس الفترة منها : القصص الشعبية وجمعت
بواسطة : أوسيكوف ، زلعي سكيلوف ، وقام
بجمع الأغاني ونشرها : سوبولفسكي ، سيجن ،
والعديد أو البكائيات جمعها ونشرها بارسوف .
وجمع الأمثلة العامة دال ، والفوايز بواسطة
سادنسكوف .

وفي عملية جمع ونشر الفولكلور كان هناك
جانب خاص حظي بتصيب كبير من الاهتمام وهو
شخصية الراوي أو راوي القصص الشعبية . وفي
الدراسات الروسية كانت درجة الاهتمام
بشخصية الراوي والمصطفى الشعبي أعلى منها في
أي بلد آخر كما كانت العلاقة بين شخصية
الراوي وما يروي وما يعنى وما يثير اهتمام
رائد ، أو بمعنى أدق إرداد الاهتمام بعملية الخلق
أو الاندفاع لدى الراوي . ومن بداية أعمال
ريسكوف وحلفودج نشرت معلومات تصل بحياة
الرواة وطريقة أدائهم وإحراجهم أو عرضهم
لعمومهم . ورتبت المادة الفولكلورية تبعاً للرواة
لا تبعاً للموضوع . وهذا يؤكد مدى الرطب بين
الراوي ومادته وأهمية شخصية الراوي . وهذا
البدأ عمل به أولا حلفودج عندما نشر الملاحم
سنة ١٨٢٣ وتمتد هذا التاريخ جمعت مجموعة

هامة من الفولكلور رتبت على نفس المسجع - أي
حسب الرواة .

وهناك من بين دراسي الفولكلور في بداية هذا
القرن من يستحق عناية خاصة فسولفسكي
المتخصص في المجال الثقافي والادبي والعلاقة بين
السلاف والبريط وعرب أوربا خلال العصور
الوسطى . ونعطي انشاحه الغير فكره عي قدرته
في الفهم والدراسة والتحليل وكذلك التعميم .

وثاني هؤلاء ميلر . وكان ميدان تخصصه
دراسة الملاحم الروسية وكان هدفه الرطب بين
اشعر الروسي والتاريخ الروسي . وحاول تفسير
وشرح شخصيات أبطال الملاحم وأحداثها في ضوء
إساريج الروسي . وبحث تأثير دراسات ميلر فان
المدرسة الروسية التاريخية في الفولكلور اعتبرت
« نهاية القول في البحث والدراسة » وذلك قبل
نوره أكتوبر سنة ١٩١٧ مباشرة . وبعد الثورة
الروسية استمرت دراسات الفولكلور في روح
واتجاه المدرسة التاريخية .

وفي بداية القرن العشرين ظهرت المدرسه
الشكلية في الأدب ، والفولكلور ، وقام بدراسات
بحث شعار الشكلية كل من

سكافيتوف ، بروب ، ويكوفوف ، زهرنكي
وآخرين . وكانت هذه الدراسات إضافة قيمة
لميدان الدراسات الفولكلورية .

واهتم سكافيتوف في كتابه تحت عنوان
« الملاحم من حيث أصولها وشاعريتها » بدراسة
المعقد أو الفكر أكثر من اهتمامه بالتركيب وقد
وفق في شرح بعض المشاكل المتعلقة مثل الصفات
أو السمات السلبية مع شخصية الأمير فلاديمير
معتمدا في ذلك على دراسة تكريب الملاحم .

وحاول بروب في دراسه بحث عنوان « الشكل
الحارخي للحكاية الشعبية » - تحليل الحكايات
على أساس من الوظيفة الدرامية لشخصيات هذه

(١) أحد البحار الروسية .

القصص^٥، وكانت النتيجة التي وصل إليها هي أن القصص الخرافية تعتمد على أساس واحد مشابه^٦.

وقام بيكوفورف بدراسة مجموعات كاملة من الحكايات الشعبية من خلال شخصيات القصص^٧ وهذه المجموعة جمعت من إقليم واحد وقدم رومنسكي دراسة طيبة عن الشعر والايقاع الموسيقي في مجال الفولكلور^٨.

وعموما فإن المذهب الشكلي عاش فترة قصيرة في حياة روسيا الأدبية^٩ وفي العقد الثالث من القرن العشرين تعرضت المدرسة الشكلية لهجوم شديد من جانب الدوائر الرسمية الروسية ووصفت بأنها «أكاديمية ضيقة وعير عملية»^{١٠}.

وظهر أيضا نقد موجه إلى المدرسة الصلدية التي استخدمت المنهج التاريخي - الجغرافي الذي وضع لتحديد أصل وانتشار القصص الشعبية^{١١} ومن أشهر رواد هذه المدرسة اندريف^{١٢} الذي قام بنشر دراسات موضوعية وأعد نسخة روسية من مصنف أرنوي - تومسون^{١٣} وعقب الهجوم الرسمي انتهت هذه المدرسة كما انتهت من قبلها المدرسة الشكلية^{١٤}.

وفي بداية عام ١٩٣٠ حدث اتجاه نحو تركيب الدراسات الفولكلورية في مجال المشكلات الاجتماعية والمذهبية^{١٥} وقد اتبع بعض الدارسين هذا الاتجاه من قبل^{١٦} وسلك دارسو الفولكلور الروسي مسلك الدارسين الأوائل وهو الاعتماد على جمع مادة شمية من الميدان^{١٧} وتوجهت بعثات إلى الشمال، والشمال الشرقي، وهي مناطق معروفة بصاها بالملاحم والعصر الشعبي وأنواع أخرى من الفولكلور^{١٨} وأطلق على البعثة الأولى «في أثر رينكوف وحلفودنج»^{١٩} ونظمت تحت سلطه الأكاديمية القومية للفنون الجميلة في موسكو وذلك ١٩٢٦ - ١٩٢٨^{٢٠} توجهت البعثة إلى إقليم أوليستر تحت إشراف الأخوين سوكولوف واستمرت في عملها إلى أن توقفت أثناء الحرب

العالمية الثانية وجمعت مادة فولكلورية من كارليا ومنطقة إقليم البحر الأبيض ومنطقة البحار الشمالية وسبيريا^{٢١} في هذا العمل الميداني قام الباحثون بزيارة المناطق التي جمعت منها مادة من صل ومثال ذلك جميع من الأغاني والقصص الشعبية من نفس المص أو الراوي^{٢٢}.

وعند الدراسات مكنت الدارسين من معرفة طبيعة التغيرات التي تحدث في الفولكلور^{٢٣} كما أصاب عمل البعثة بقصصا شعبية جديدة وملاحم وأغان شعبية إلى حصيلة ما جمع من قبل^{٢٤} وقام بنشر حاسب من هذه الدراسات ازادوفسكي^{٢٥}، استاكسكا^{٢٦}، سوكولوف^{٢٧}، ناسيف^{٢٨}، ليسك وآخرون بيد أن الكثير من المادة التي جمعت لائزال في مسوداتها الأصلية^{٢٩}.

اعتم الباحثون في ميدان الفولكلور - كاسلافهم - بشخصية المفنى والراوي ونتج عن هذا دراسات متخصصة عن شخصية الرواة^{٣٠} ومن أبرز هذه الدراسات، تلك التي قام بها سوكولوف وازادوفسكي وهذه الدراسات التي سبقت الثورة الروسية، حيث أنها تدرس بالأخص العلاقة بين شخصية الراوي واتجاهه ومذهب الجماعة^{٣١} ونسج عن هذا الاتجاه في الدراسات في روسيا نوع جديد في مجال الجمع والبحث الفولكلوري وهو جمع مادة متنوعة أو في موضوع واحد من راو واحد يكون من أحلق الرواة أو أحسن المصين^{٣٢}.

ومثال لما سبق ذكره مجموعة القصص الشعبية التي جمعت من الراوي فيكودوفا من سيبيريا^{٣٣} ومن الراوي ناديسكوفا من مقاطعة فورنرش^{٣٤} وكذلك من الراوي كورخوف من منطقة البحر الأبيض^{٣٥} ومن الراوي كورخوف من نفس المنطقة^{٣٦}.

منذ عام ١٩٤٠ ظهر اتجاه جديد في دراسات الفولكلور في روسيا وهو الاهتمام بالوظيفة أو الاستخدام الاجتماعي للفولكلور^{٣٧} وليس بمشكلة الأصل والانتشار^{٣٨} وكذلك ظهر اهتمام

بالموضوعات التي كانت مهلة قبل الثورة الروسية ومثال ذلك القصص المحزنة والمواد حول القسوس والسبلاء وفولكلور العمال ، والتقاليد الشعبية حول الثورة ، وقد قام بجمع ونشر مجموعة من القصص حول حياة القسوس والسبلاء كل من . سوكولوف ، تسوسكا . وهذه القصص طبعت في طبعات شعبية وورعت على مستوى واسع وكان الهدف من هذا تقوية الشعور المهاد للدين والسبلاء .

وفي نفس الفترة نشرت مجموعة من التقاليد الفولكلورية حول الانتفاضات الثورية وبخاصة التي قادها كل من رازن ، بوحاسف وقام بشرها لورابوا ، بدينوا .

وأيام القيصيرية - أي قبل الثورة الروسية - لم يكن هناك اهتمام بالأغاني الشعبية العسكرية إلا بنوع واحد منها وهو أغاني الرحيل لسجيد . ويلقى موضوع الأغاني الشعبية العسكرية الآن الاهتمام الكافي من الدارسين الروس . ويعوم هذه الدراسة المستوف .

وظهر اهتمام متزايد بجمع أغاني العمل التي تصور شدة العمل وقسوته داخل المصانع والملاحم وقد شارك العمال في جمع هذه الأغاني . إلى جانب جهود الدارسين في الموضوع نفسه .

وقد لاقت أنواع أخرى من الفولكلور اهتماما متزايداً حتى بعد الثورة الروسية ، مثال ذلك جمع ودراسة مريد من القصص الخرافية والملاحم والأغاني التاريخية . وحاول الباحثون السوفييت لقاء الضوء على موضوع التغيير في مادة الفولكلور بمقارنة فترة الثورة والمرحلة السابقة عليها ، واظهار نوع التغير في القصص الخرافية وأشاروا إلى أن أحداثها قد تحولت من مجرد حيال إلى واقع أو أميل إلى الواقعية وادخلت في القصص تفاصيل من الحياة الواقعية . وهناك ما يشير إلى أن الاهتمام مثل ذلك الاتجاه الشديد المصداق للقيصر والمعب عن اظهار القيصر في صورة الجبان ،

والمرج ، الغبي ، القاسي ، وفي بعض القصص الشعبية نجد أن القيصر قد قدم للمحاكمة وحكم عليه بالإعدام . وأيضاً فإن شخصية الأمير فلاديمير أصبحت سلبية بدرجة عالية في بعض الملاحم العنانية .

وظهر في روسيا السوفيتية اتجاه نحو جمع ودراسة مادة جديدة من الفولكلور الروسي مثل قصص شعبية جديدة وملاحم جديدة وبكائيات جديدة . وهذه الأنواع من الفولكلور تقوم على أساس التقليد للمادة الأصلية من حيث استخدام (الموتيقات) الوحدات أو العناصر والسمات الشعرية في أسلوب جديد يستخدم الواقع المعاصر كموضوع أساسي .

وفي عائب الأحياء نجد أن القادة السياسيين والعسكريين أصبحوا أنطالا في القصص الشعبية أو الملاحم . وعلى ذلك فإن قصة « أئمن شيء » التي تصف ثلاثة من المزارعين في المزارع الجماعية يبحثون عن الحقيقة وقد انتهوا إلى أن الحقيقة الوحيدة هي « أحسن وأئمن شيء على الأرض وهو كلمة الرفيق ستالين » . وفي قصة (البطل والعقور) هما تشابه أو وصف لحروب لينين لثورية : مظهر شاب كرس حياته لتحرير بطل ملحمي كان أسيراً لدى الصقر ذي الرأسين . وتقوم مارفا كرخكوا - وهي واحدة من أحسن رواة القصص الشعبية في إقليم البحر الأبيض سألبي الكثير من الشعر عن الرعيم بينين وقد وصفت قصة بعنوان « حدوته عن لينين » تتحدث فيها عن مراحل حياة لينين باستخدام أحرار من ملاحم قديمة وأغان تاريخية وبكائيات وتعتبر مرثية كرخكوا للبينين من الأثنياء الصادقة والشائعة إلى درجة كبيرة .

● ومنذ ١٩٢٠ ظهر الاهتمام بتسجيل وجمع سير الأفراد وقد تم هذا بشكل منظم ، ويتناول حياة الأفراد العاديين والأحداث التي عاصروها والأفراد المتبارزين الذين قابلوهم . وهي موضوعات هذه السير الشخصية أيضاً العلاقات

الروحانية وما يعاينه الرواحات من أرواح سكارى غير مخلصين ، وما يعلني بأحداث الثورة والحرب الأهلية وإعادة تنظيم اقتصاد الحرب المتعرج وتحسين الزراعة أو المزارع الجماعية وظروف الحياة في الجيش الأحمر . وكان من أبرز خصائص الموضوعات النماذج الواضحة بين العهد القديم والعهد الجديد ، وبعض هذه الروايات تمتاز بالتأثير والأخلاص في التعبير وتعطي وثائق شيقة عن الفترة الحاضرة .

● ومدة ١٩٤٢ نجد أن ما يسمى « حرب أرض الآباء العظيمة » أصبح من الموضوعات الرئيسية في جمع الفولكلور ودراسته . وقد تساهل دارسو الفولكلور أمثال سوكولوف عن قبة صمم أو اعتبار هذا النوع من السبيل أو الروايات الشخصية كجزء من الفولكلور ، حيث أنها تروى في وقت « ٠٠٠ » من غير قبة قبة في تقديمها ، وبعض الحكايات في شكل المفرد المنكلم ، وعرض للحقيقة المحردة ، والكثير منها لم يسقل من شخص إلى آخر ولم يتحقق للكثير منها الشكل الواحد .

وقد عدت من الفولكلور على أساس - كما يقول ارادوفيسكي « نوع من الظواهر التي تنتمي إلى صفات الإبداع الشعاعي » .

وحاول دارسو الفولكلور الروسي توسيع أساس التقليد الشعاعي ، وعليه فقد اتسعت دائرة تعريف الفولكلور وحاول الدارسون مصادقة نظرية انحلال واختفاء الفولكلور ، وكذلك الانداع الشعاعي - وعلى العكس - من جهة أخرى - قرروا أن « في طبيعة الحقيقة الاشتراكية تجعل الفولكلور يتخذ أشكالاً وأنواعاً جديدة في الشكل والمضمون » .

● والفولكلور كأي نوع من الدراسات في الاتحاد السوفيتي قد اتخذ كوسيلة لهم الاشتراكية والشيوعية . وبما أن الفولكلور قريب

إلى قلوب الجماهير فإنه يتميز بقيمة دعائية خاصة وقد استخدم للوصول إلى هذا الهدف .

وهذه الحقيقة قد اهتم بها دارسو الفولكلور السوفييت .

ولم يحدث في تاريخ روسيا أن كان الشعر الشعاعي أو الشعبي حاداً للأهداف الاجتماعية بقوة وتوسع كما أصبح في تاريخ روسيا السوفيتية . وحاول الدارسون الروس كشف اللغز عن أهمية الفولكلور في الدعاية وبذلك أصبح الفولكلور يمثل جانباً من الأعمال العلمية في مجال الحياة الاجتماعية .

● واهتم دارسو الفولكلور الروس بالمضمون الاجتماعي والسياسي لموضوع الفولكلور . ولفترة من الوقت لم يسيروا على المذهب الماركسي - الليبسي ، وذلك لاشتغالهم فترة طويلة بدراسة الأساطير القديمة التي تمت واعتدت حدودها في مجمع بورخوفاري ومرتطة بشكل دقيق بأفكار ومعتقدات كانت سائدة في المجتمع الأوربي والروسي قبل سنوات الثورة وبظهور الاتحاد الاجتماعي والسياسي في فهم مادة الفولكلور ظهر الاهتمام لتفسير وفهم دور العالجين والعمال في عملية خلق وانداع مادة الفولكلور .

● ويعتقد سوكولوف وغيره من رواد حركة الفولكلور الروسية الذين ساروا على طريقة أن الملاحم وجدت أولاً عند الطبقة العليا من المجتمع وبالأخص عند طبقة المئتين الخاصين بالأمراء . واعتقدوا أن الملاحم قد نقلت - بعد ذلك - عن طريق الجماعة التي تسمى : سكوموركس . وهم فئة من المصين المحترفين لتسليط الطبقة الدنيا من الناس - وتم نقل الملاحم إلى الطبقة الدنيا بواسطة هذه الجماعة خلال القرن ١٦ والقرن السابع عشر .

● وفي نوفمبر ١٩٣٦ وبناء على أمر من لجنة حكومية مع عزم مسرحية « أبطال الملاحم »

التي وضعها ديميتري ندنيج واستعدت من برنامج المسرح في موسكو وذلك لأنها ترسم أبطال الملاحم على أنهم يستمرون إلى طلبة السلافة فضلاً عن أنه عالجها معالجة تقليدية . وهذا الاتجاه أصبح مروجاً في فترة ما بعد الثورة .

وفي نفس الوقت حدثت مناقشة فولكلورية حول موضوع وصفات وأصول الملاحم وكيف بدأت ، ونتج عن هذه المناقشة تغيير أساسي في فهم الملاحم . وأصبح الدارسون ينكرون « الأصل أو المصدر الأرستقراطي » للملاحم وأصروا على أنها من خلق وإبداع الشعب . ومنذ عام ١٩٤٥ حدث تغيير في رأي الدارسين السوفييت تجاه موضوع الأدب وأثر هذا التغيير على دراسات الفولكلور . ومنذ ذلك التاريخ بدأ اهتمام متزايد فاده رادونوف هذا الاهتمام موجه ضد أي عامل أوروبي في الأدب أو الدراسات الأدبية الروسية . ومن دأري الأدب قد اتهم كلا من نروب وأرادوفسكي بأنهما من المهتمين بالصيغة العالمية في الفولكلور وأيضاً استخدامهما المنهج المقارن .

واعتبر كتاب برب وعنوانه « الجدور التاريخية للعصص السحرية » . الذي تضمن مقتطفات من أعمال أساتذة عالميين أمثال فريدر ، نواز ، كروبر وغيرهم على أنه عمل صحتهم يقارن بضخامة دليل تليفون لندن أو برلين .

● وهذا التغيير في الاتجاه الذي اتبع قد أثر في الدراسات الفولكلورية بعد عام ١٩٤٨ إلى وفاة سالتين ، وفي هذه الفترة امتنع الدارسون عن الإشارة إلى أي بحث أو اسم في الدراسات الأوروبية .

وهناك اختلاف واضح بين كساب سوكولوف المعروف جيسدا (٢) « الفولكلور الروسي » وبين

(٢) كتاب سوكولوف عن الفولكلور الروسي وضع قبل الاتجاه الجديد وهو التعريف القومي دون الاستفادة لدراسات الغرب ونراه .

الكتاب الذي وضعه يوجاتريف ليدرس في المعاهد العليا والذي يعرض فيه التطور الفولكلور الروسي من حدود قومية أصلية دون أدنى ارتباط بالعرب

● أصبح الفولكلور من أشهر الموضوعات في الاتحاد السوفيتي ، فبعد عام ١٩٣٤ - ١٩٣٥ أصبحت المادة الفولكلورية منشور في الصحف المحلية والمجلات . وكانت ترسل إلى الصحف والمجلات بواسطة المدرسين وعمال الماكينات والمحاريث وأعضاء المزارع الجماعية .

وقد اعتبرت هذه المادة المنشورة في الصحافة الإقليمية كموضوع مهم من المواد المنشورة وبذلك تأسست نوادي فولكلورية في المزارع الجماعية والمصانع . وأصبح الفولكلور يدرس أيضاً كموضوع خاص في الجامعات والمعاهد العليا .

ويتمتع المغنوب المعروفون ورواة الحكايات باهتمام زائد وعناية خاصة . وأصبح من الشائع الاحتفاء بهم في بلادهم وأحياناً يدعون كضيوف في العواصم والمراكز الإقليمية والمناسبات الرياضية والمؤتمرات العلمية ومؤتمرات الكتاب . وبعضهم قد منح أوسمة . وقد منحت الحكومة منحة مالية لرواة الحكايات وأهم المغنين الشعبيين .

● هناك مئات من الدارسين للفولكلور في الاتحاد السوفيتي ومن أهم هؤلاء : استاكسوف ، نروب ، أرادوفسكي الذي توفي عام ١٩٥٤ ، سيسروف الذي توفي عام ١٩٥٧ ويعتبر كتاب : « الملاحم في شمال روسيا » قمة ماوصلت إليه دراسات الفولكلور في الاتحاد السوفيتي وقام بهذه الدراسة استاكسوف وقد اتبع في دراسته هذه منهجاً أو طريقة تختلف عن طريقة ميلر وغيره من رواد حركة الفولكلور قبل الثورة . وحاول استاكسوف أن يدرس الملاحم على أنها مادة حيّة متغيرة على عكس ما ذهب إليه غيره من اعتبارها شيئاً قديماً متحجراً . وقد قام بدراسة تحليلية

لمجموعة الملاحم التي جمعت في المائة وخمسين عاما الماضية . وعلى هذا الاساس قام الباحث بوصف مجموعة من القوانين الخاصة بعملية الابداع الشعاعي للملاحم ، وكذلك علاقة الملاحم بالبيئة وأثر الادب المتقرب عليها .

● ونحول « بروب » - بعد أن رفض مذهب المدرسة الشكلية - الى اعتناق المذهب أو المدرسة الاجتماعية . وفي هذا الاتجاه قام بروب بدراسة للنقص الحرافية من حيث جذورها التاريخية (٢) ومحاولة معالجتها كموضوع موحد وراجعها في أصلها وهو طقوس الانتماء ، أو الدخول التي كانت تمارس في المجتمعات البدائية . وحاول أيضا بروب ، في دراسته العميقة للملاحم البطولية الروسية أن يتبع سلفه نيلسكي من حيث وضع وتكوين المحور الاساسي والعسكرة الاولى لكل ملحمة ، وانتهى الى أن فكرة الملحمة تعبر نموذجي يتوافق مع العصر الذي توجد فيه .

● وبدأ أزدافسكي دراسته بالقصص الشعبية والبيكانيات مع توجيه عناية خاصة بدور الراوي . وتحول بعد ذلك الى الاهتمام بتاريخ الفولكلور الروسي والمشاكل المتعلقة بالفولكلور وعلاقته بالادب المتقرب وحاول سيسروف دراسة نظرية الفولكلور وكذلك الشعر الطقوسي .

ويجانب هؤلاء الذين ذكروا هناك الكثير من الباحثين المعاصرين يساهمون في دراسات الفولكلور . ولا نسي الذين توفوا من فترة قصيرة

● وقد قام كل من « سكريل » (توفي ١٩٥٧)، « دريانوفا » - تركت بدراسة الادب الروسي القديم - وكان مجال الاهتمام هو دراسة العلاقة بين أسلوب الادب الشعبي والادب المتقرب .

(٢) وذلك في كتابه « الاصول التاريخية لحكايات

الشعر »

واهتم بوحاتريف بدراسة نظرية الفولكلور وكذلك المسرح الاعاى أو الدارج ، والملاحم السلافية ، وقام براتوف بدراسة جميع مظاهر الفولكلور الكاريلى (اقليم كاريلا) .

ودرس لكساسف أصل ونظور الملاحم والاعاى التاريخية ، والجواب الأخرى من الملاحم قام بدراستها لييك ، ايجينييف ، يكسف ، وأجيرا ستكمار . وقام بدراسة الاعاى التاريخية : سكولوما وبونيلوف .

وقام بدراسة القصص الشعبية كاراماكسوف وبيكيف وبورسسا وميلتسكي ولفن .

ودرس الاعاى الشعبية كل من « اكيوفا وكليا كوما وسيد لكوف »

وقام سيرجيف بدراسة اعاى الميال واهتم بوفيكوما بدراسة اعاى اثنسورة . أما المسرح الدارج فدرسه ، فسلكى وكريجاسكا واكيوفا . أما الانواع الأخرى من الفولكلور مثل العوازير والامثال فقد كانت مركز اهتمام « ريسكوفا وسكوفك وانكى »

● ويمكن أن تطول القائمة اذا ما أضفنا أسماء الباحثين الناشئين .

وقد جمع ودرس وشر الكثير من فولكلور اعرميات الموحدة في الاتحاد السوفيتي ، وسارت هذه الدراسات على نمط دراسات الفولكلور الروسى .

وفي الوقت الحاضر أعطى اهتمام خاص للملاحم الى ترسب ارتباطا وثيقا بعملية التاريخ البشرى والمتصلة بتحربة الامم . وقام بدراسة فولكلور القوميات دارسون أو باحثون ستمون الى نص هذه القوميات وهذا لا يمنع من قيام بعض الباحثين الروس بدراسة فولكلور القوميات .

ومثال ذلك ما قام به زرماسكي . وهذا النوع من المحوث خارج عن مجال عرضنا هذا .

● ان منظمات أو هيئات جمع ودراسة العولكلور في الاتحاد السوفيتي قد مرت منذ ثورة أكتوبر بمراحل متعددة ومختلفة وتغيرت الاسماء والتبعية مرات عديدة .

واهم هذه الهيئات في الوقت الحاضر .

١ - « لجنة العولكلور بمعهد الادب الروسى » ومعها ميرل يوشكين والتابع لأكاديمية العلوم في ليمسراد . ويرأسها نورسي بونيلوف .

٢ - « قسم العولكلور بمعهد حوركي للأدب العالمى في موسكو » ويديره بيتر بوجاتيرف .

● وقد تعاون كل من معهد الادب الروسى « ميرل يوشكين » مع معهد الادب العالمى فى عهد الكثير من المؤتمرات الكبيرة عن العولكلور ، وذلك في ليمسراد . وعلى سبيل المثال فقد خصص المؤتمر الذى عقد في نوفمبر ١٩٥٣ لمناقشة مشكلتين

١ - العولكلور الروسى من حيث طبيعته ، خصائصه وطرق البحث فيه .

٢ - تاريخ العولكلور الروسى وتقسيمه الى مراحل تاريخية وقد دعى الى هذا المؤتمر مائتان وخمسون باحثا .

وقد خصص المؤتمر الذى عقد في مايو ١٩٥٦ لمناقشة موضوع نشر ما قد جمع من مادة العولكلور الروسى ، وتقرر أن ينشر في حوالى مائة جزء وأن يحتوى هذا العدد الصحف من الأحرار على إعادة

نشر الكتب الكلاسيكية في العولكلور الروسى . وكذلك إتاحة العرض لنشر ما سوف يجمع من مادة فولكلورية في المستقبل . وهذا البرنامج كان حياء للفكرة التي وجدت عام ١٩٣٠ وتقررت في ١٩٤٠ ولكنها توقفت بسبب الحرب .

● وناقش مؤتمر العولكلور الذى عقد في نوفمبر ١٩٥٨ واشترك فيه مانان وأربعون باحثا مشاكل العولكلور المعاصر . وعلاوة على ذلك عقدت مؤتمرات على مستوى الاتحاد وعقدت أيضا مؤتمرات اقليمية لمناقشة مشاكل تتصل بالبحث والدراسة ومثال ذلك عقد مؤتمر اقليمي في تروروفسك في اقليم كاريليا عام ١٩٥٧ وذلك لبحث جمع ودراسة العولكلور في الشمال ومؤتمر آخر عُقد في يولي يود في منغوليا ١٩٥٩ وذلك لدراسة العولكلور في سيبيريا والشرق الأقصى .

وقد حدد جوسف اتحاء دراسة العولكلور في المستقبل في الاتحاد السوفيتي نالآتي

« سوف تسيّر الدراسات المتقدمة التالية في طريقي أو اتجاهين . الأول موضوع التاريخ العولكلورى لجماعات مختلفة من الناس . والثانى عمل يتصل بأنواع أو فروع العولكلور المختلفة في مراحل تاريخية متتامة وهذا النوع من الدراسات تحت رعاية معهد الادب الروسى التابع لأكاديمية العلوم الروسية . وتجديد المراحل التاريخية للعولكلور الروسى سوف تمكن الباحثين الروس من تنمية فهم ماركس لتاريخ العولكلور ، ومحدداتها كعملية موضوعية لها نموها وجدورها التي سارت في مراحل مع مراحل تاريخ الجنس البشرى . (ترجمة : علي محمد ابراهيم)

FOLKLORE STUDIES IN RUSSIA

translated

Adly Ibrahim

This study includes a description of the history of folklore studies in Russia both before and after the Revolution. The author claims that Russian folklore has its roots in the old history of Russia. Folklore is highly regarded and widely spread among all people in Russia. Also the professional singers of folk songs and good story tellers are loved and respected especially in Russian villages and recently in cities.

Foreign scholars began collecting Russian folklore as early as 1619. Collins, the private physician of the Czar, has collected a good number of folk tales. During the 17 and 18 centuries Russian scholars began collecting folksongs. The study and collecting of Russian folklore at the beginning of the nineteenth century was highly influenced by the Romantic movement and by Grimm's collection of German fairy tales.

The author says that in 1860 the Russian folklorists have discovered a rich body of folk epic especially in the province of Karelia. This was the starting point in collecting and studying Russian folk epic.

In Russian folkloric studies the personality of the folk singer and tale teller was of importance. The informants' personalities are no less important than the

material itself. The material was classified according to the informants'. The relation between the informants' personality and his art or material was of main concern of study. They were trying to find out what was behind the folk creativity. After the author had given an account of the Russian studies in folklore, he compared the two periods before and

after 1917. New subjects and materials of folklore became important after the Revolution such as military songs, customs of the peasants and workers. In a socialist State the social function of folklore should be taken into consideration; the uses of folklore to serve practical end was sought. More folktales, folksongs were collected and compared with the former collections from the same area or the same subject. The idea behind this type of comparative studies was to discover the type of changes in folklore in regard to the political and social changes. The result of such studies illustrates that there are main differences between folklore before and after the Revolution.

The content of folklore either social or political was of main concern of study. In the folklore studies the peasants and workers were considered as the original creators of Folklore. This view was to contradict the older view which says that folklore is the creation of the higher classes in Russian society. In the last pages the author talks about folklore institutes and studies in Russia, the conferences which were held on folklore.

FOLKLORE IN SINAI

Summary of an article by Dr. Abdel Hamid Yunis, published in *Alhila* Magazine. The writer is of opinion that the resemblance between folk arts, in form, content and type, indicates the constant close relation between tribes and their subdivisions.

Dr. Yunis deals with the Bedouin poetry which comprises, the song, tale, testament and proverb. He speaks of singing to urge camels forward and says that it shows that the Bedouin poetry is deeply rooted.

He then speaks of folk dance in Sinai and mentions two forms: the Samer and the Dehhiya. He proceeds to deal with folk costumes and fashion in Sinai. They symbolize nomadism and show the skill of Bedouins.

The costumes vary according to sex, age and social state.

The writer gives a detailed description of the costumes, fashions, jewellery and the art of tattooing in Sinai.

The folk literature comprises tales and accounts of the conflicts between the Arabs and their enemies. He points out to the «Siras» of Alhila, Alzahr, Berbars, Antara, etc.

BOOK REVIEW

ANTHOLOGY OF MAHALLAT SHAHID

by

Mohamed Almarzouki

Reviewed by

Hamdi Alkonayissi

Mahal Shahid is a term used by Tunisian folk literary men to denote a proverb in verse. It became common in Tunisian folk literature in the last century. Folk poets used to vie «mahallat Shadid» with each other.

Mohamed Almarzouki presents in the above-mentioned book some Tunisian proverbs in verse. In the introduction he refers to the historical relation between literature written in colloquial dialect and that in classical language.

The author tries to clarify the conception of this kind of folk literature. He defines the proverb as a short saying which expresses a maxim drawn out from a social, moral, economic or political experience.

The reviewer gives some examples of mahallat shahid and explains them in detail.

He concludes his article by asserting that the proverbs in colloquial dialect were originally in classical language.

mel and many fowls were sacrificed. Possessed women used to attend these ceremonies which were presided by famous Kudias.

The Zar is confined to women among the upper classes but this is by no means the case among the people.

The writer observes that the objective signs of possession shown by women in the Zar which she witnessed in the Sudan during the winter 1909-1910, do not differ from those in Egypt.

The writer described in detail a Zar ceremony in Sudan. She concludes her article by saying that Zar first reached Egypt and was practiced by the women of upper classes when the black slaves were received into the harems on a footing of perfect intimacy. The slaves cult of the dead was soon modified into a general belief in spirits which reinforced that which had perhaps already reached Egypt from Abyssinia.

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

Alzeer Salim

It is an assertion presented by Lutfi Hossein Selim to obtain M.A. Degree from the Faculty of Arts, Cairo University

Alzeer Salim is Mohalhal b. Rabia, poet and hero of his tribe Taghleb. He waged the Bassous War to avenge the murder of his brother Koleib.

The assertion comprises two books. The first deals with the environment in which Almohalhal lived and the political role played by Taghleb. The second book is an evaluation of the famous folk epic. The student concluded that the folk epic was influenced by Pharaonic and Greek myths.

FOLKS ARTS EXHIBITION

The Folklore Centre in Cairo, co-operating with Kasr El Nil Cultural Palace, organized an exhibition for folk arts which was inaugurated on the 27th of May 1971 by Dr. Abdel Hamid Younis, Head of the Board of Directors of the Folklore Centre, and Saad Aldin Wahba, Sub-Secretary of State.

The exhibition comprised samples of folk costumes collected from different governorates in Egypt, ornaments, necklaces, rugs, mats, musical instruments, utensils, etc.

On this occasion the Folklore Centre held a symposium in which Hosni Lotfi, Magdi Farid and Saber Al Adly discussed folk arts and crafts.

Tahseen concludes his article by calling for similar exhibitions in the future.

THE ZAR: AN UNDEVELOPED FOLK DRAMA

by

Abdel Monem Shemeis

The origin of the word «Zar» has not yet been established. Some scholars are of opinion that it is named after «Zar», a village in the Arab Peninsula, lying east of Yamama. Others say that it is derived from the Arabic verb «Zara» (Visit)

The writer gives a detailed description of a Zar ceremony. The Kodia brings two hens and a cock. She puts the cock on her shoulders. She recites some incantations while the possessed women say «Do-stoor Ya Assiadi». They jerk their bodies and shake their heads. While the Kudia's assistants are beating the drums. The possessed women usually put on certain dresses embroidered with gold and silver threads.

The writer says that the Zar ceremony is a great folk performance. He gives a complete text of the zar ceremony in three acts. The songs chanted in the Zar include some words of obscure meaning such as «Boossi», «Rum», «Nagd» etc. The Zar is practiced in Egypt, Sudan, Morocco and other countries.

Shemeis then deals with the characters in the Zar performance. The woman usually plays the role of man in this performance which is exclusively attend-

ed by possessed women and presided by the Kudia and her assistants. They all participate in the Zar ceremony either by beating the drums, singing or dancing.

The writer concludes his article by saying that the Zar ceremony is a folk play in three acts. He is of opinion that it can be developed to a successful theatrical performance.

ON THE ORIGIN OF THE EGYPTIAN ZAR

by

Brenda Selgmann

translated by

Ahmed Adam

The Writer says that the celebration of Zar is a common practice in Cairo and in other Egyptian towns. She traces the origin of the word «Zar» and finally asserts that the word came from Abyssinia.

Brenda Selgmann gives a thorough description of a zar ceremony as witnessed by the authoress of the interesting book «Harems et Musulmanes d'Egypte»

She speaks of the great annual festival that lasted about a week. Each evening there was a ceremony, masses of provisions sent by the devotees being distributed to the performers. On the last evening sheep, goats, calves, a young ca-

- 1 — The celebrations of threshing cereals.
- 2 — Praying for rainfall.
- 3 — The beliefs concerning thunderbolt.
- 4 — The beliefs concerning meteorology and especially those assumed when the rainbow is seen
- 5 — The beliefs concerning the eclipse.

THE BRANDS AMONG THE BEDOUNS

and their social and historical
indications

by

Ibrahim Mohamed Al-Faham

Brands differ from one tribe to another. Some of them consist of simple patterns. Others are composed of complicated units.

Among the bedouns of the East he cites the following brands : Khatam, Hanak, Mogheisel, Matrak, Kinna, Ladhaa, Shaaba, Khadma, Zinad, Bab, Mahgin, Hilal and Saleeb.

The Shatour, Dweima, Shorab, Ghawisa, Tafna, Kawiss, Sima, Kaim Seif and Mondri are common brands among the bedouns of the West.

The bedouns of the South know the following brands. Halka, Abnour, Kinna,

Barshak, Shiffer and Krete.

The writer speaks of the ways to which the tribes resort in order to distinguish the brands. He gives some examples to clarify this fact.

He then deals with branding which is achieved by making a mark on the animal's skin with a hot iron bearing the specific symbol.

The bedouns take much care to brand the sheep on the ears. As for the camels and cows they are branded on the rumps.

These symbols may be engraved on rocks and stones to distinguish the wells and the boundaries of pastures, exploited by the tribes. There is a lime stone in Sinai which bears the brand known among the Sawarka tribe.

The writer then speaks of the social and historical indications of the brands. Some tribes assume certain brands to commemorate certain incidents. The difference between brands indicate that they belong to various tribal origins.

The resemblance between them designates that they are closely related.

He explains in detail the different symbols of branding among various tribes. He speaks also of these symbols among the Ancient Arabs.

The writer concludes his article by referring to modern researches dealing with branding

cases from folk beliefs and sometimes from natural elements existing in the environment. The Writer traces the history of jewellery. Ancient Egyptians used to wear ornaments made of gold or silver which they believed to have magic power.

It was common in Egypt to wear ornaments decorated with shells believed also to have magic power.

In ancient Egypt women wore necklaces made of beads and ornamented with amulets.

The writer asserts that there were skilled goldsmiths in Ancient Egypt. Some bracelets found in Ancient Egyptian tombs prove this fact. Green stones were put in the mouths of the dead because they were believed to have the power of renewing life.

The writer speaks of jewels in the different periods in Ancient Egypt. The art of jewellery developed in the Ptolemaic period. In the Roman Coptic Period people wore silver articles. Stringed beads were worn in the Roman period. Amulets in the shape of a crescent were also worn by people.

Articles of gold and silver were influenced by the new religion in the Coptic period. Christian symbols, such as the Cross, the fish etc. appeared in jewellery

In the Pre-Islamic period Arabs believed in magic and the power of amulets to help or hurt. To protect themselves from the evil eye Arabs used to wear

stringed beads and amulets. The Arab Peninsula knew jewels and precious stones since time immemorial.

The writer then deals with jewellery in the Islamic period. In the early years of this period Arabs used to give jewels the names of weapons and war equipments; for example there was the «tirs» (shield), the Khangar (dagger), etc. Women used to wear anklets, necklaces, bracelets and crescent earrings which appeared in the Sixth century in Syria and Byzantium. This kind of earrings became common in Egypt and women still wear a certain kind of earrings called «Almakhrata» which resembles to a great extent the crescent earrings.

THE COUNTRY BRIDE

by

Omar Bakā

The writer deals with folk songs chanted on the occasion of circumcision. Relatives and friends bring a slaughtered goat, some flour and cooking butter which they give to the child's parents. He presents some examples of these folk songs and explains them in detail.

He proceeds to speak of folk songs chanted especially for the bride when she takes leave of her parents and friends. He deals then with some folk beliefs, practices and celebrations in Libya

He mentions in particular :

religions and social and tribal life. Arabs used to meet in markets and clubs in which stories were cited. They assembled round the relators to hear myths, proverbs, legends and tales. The writer cites some examples and selects some anecdotes which she analyzes in detail. She speaks of proverbial tales and mentions some examples. She then deals with beliefs and superstitions which had effect on people's conduct. She refers also to the Arabian Nights and the Siras.

Dr. Nabila concludes her article by saying that we are conceived that the Arab folk culture is voluminous. This treasury continued to survive orally. Fortunately it was recorded by enthusiastic scholars and men of letters. This fact does not mean that this folk treasury has ceased to play an important role in the lives of Arabs throughout the ages, in vast area comprising, at present time, many independent countries.

CHOREOGRAPHY AND RECORDING OF DANCES

by
Magdi Farid

The writer endeavours to give an accurate definition of dancing in general. He speaks of the history of dance and asserts that it had been known since time immemorial. Greek artists pictured dances on pottery.

The Folklore Centre in Cairo sent, in 1963, an expedition which photographed many folk dances such as the «Alhinna Alseweissy» and the Haggala.

The writer is of opinion that the field worker, provided with a camera, can be on the same footing with the collector of folk data. He can record the folk dances in its cultural environments. But the film cannot dispense with an abstract language, read and written at any time. The choreographer resorts to description and drawings in addition to the filmed pictures.

Mr. Farid traces the history of recording since the invention of writing. He mentions in particular the names of renowned choreographers and authors, in the fifteenth and sixteenth centuries.

In the present century new methods were invented to record dances.

We are now on the cross roads. We may stick to the old method and train the dancer as we do with the singer relying on direct imitation, or prepare a ready made dancing annotations which he can read, grasp and fulfill as it is the case with the musician.

EGYPTIAN FOLK JEWELLERY

by
Ali Zein Al Abedeen

Folk jewels are closely related to society. Their forms are derived in most

THE ASIATIC FOLK TALES

by

Amer Ali

translated by

Dr Magdi Wahba

The same folk tales are presented in various forms. There is a great resemblance between tales dealing with ogres, princes, princesses, demons and magic.

The Asiatic folk tales include motifs as demons, cruelty in stepmothers, jealousy in half sisters, magic rings, incantations, ability of being invisible, ability to change the shape, heroic deeds, attractiveness of princes and beauty of princesses etc.

The Asiatic folk tales are characterized with certain elements which do not exist in the tales of other countries such as that magic power which enable a beautiful girl to strew golden flowers when she speaks or laughs.

Demons are generally mentioned in these folk tales and they are depicted as ugly giants with protruding teeth. They devour groups of men and animals. They may be disguised in the shape of charming girls to trap their victims

Ogres cannot be killed easily as their lives usually dwell in certain birds such as parrots or pigeons. Ogres never die unless these birds are killed.

The writer gives examples of the ogres tales. The lives of an ogre's parents dwell in a pigeon. Another ogre's life

dwelt in a parrot imprisoned in a golden cage, put on a high place in a small island. A prince's life dwell in a golden necklace, put in a wood box, swallowed by a fish swimming in a water-tank in a palace. The writer presents also other tales from India and Japan as well as the story of the well-known race between the tortoise and the rabbit.

He concludes his article by saying that Asiatic folk tales differ from tales of other countries in the fact that the heroes find happiness in a future challenge if they fail to attain it in this world.

FOLKLORE IN ARAB TRADITION

by

Dr Nabila Ibrahim

Arab tradition is rich with folk data. It is difficult to draw out the folk data from Arab books.

The writer says that there is a folk treasury in Al Aghani, Al Hayawan and Bolough Al Arab.

The writer refers to the Alousi's voluminous work entitled «Bolough Al Arab» in particular. This author, says Dr. Nabila, followed the ethnographic method in his work in which he presented the old Arab culture.

Arabs used to resort to magic whenever they faced something obscure.

Folklore in the Pre-Islamic tradition was closely related to customs, beliefs,

He asserts that customs and traditions were never an obstacle on the way to progress. We can differentiate between customs and traditions which can survive and those doomed to be extinct. They encourage advancement, absorb new elements, capable of survival and benefit from arteries of knowledge.

Specialists in folklore, offer their knowledge, experience and the vast results of their studies at the disposal of the people, of which they are part and parcel. They confined their efforts to the registration of folk data. Nobody can claim to brush aside, as an idle gossip, folk culture with all its intrinsic values.

FOLK ARTS IN EGYPT

by

Dr. Abdel Razzak Sidki

The writer gives a general study of folk arts in Egypt tracing their history throughout the ages.

He says that folk artisan is a social man by nature. He is also conservative and that is why the articles which he produces seldom develop.

He mentions in particular the textiles of Akhmeem and the rugs of Assiut.

He then calls for maintaining folk arts and encouraging the folk artisans

scientifically and economically. In order to attain this aim he makes the following suggestions :

1. — A national Society for folklore should be established to cooperate with official organizations in the field of folklore.

2. — Folk arts should be learnt by students in Faculties of Fine Arts.

3. — A Folklore Institute must be established and given all the material possibilities. In addition it must be provided with the qualified teaching staff.

4. — A Folk Museum should be established to serve scientific researches.

5. — Folk arts must be encouraged in their original environments.

6. — Technological methods should be introduced in the production of folk articles.

7. — A centralized conscious campaign should be directed by the competent organizations to make people acquainted with folk arts.

8. — Pupils must be taught in schools how to distinguish the genuine folk arts from the forged.

9. — Folk articles should be produced and marketed in accordance with a practical, scientific and economic plan.

CONSTITUTION AND FOLK TRADITION

by
Dr. Abdel Hamid Younis

Intellectual legacy is no longer an exclusive right enjoyed by the minority. The ever-developing methods of acquisition of knowledge, and the invention of new media for communication, have stamped out the distinction, between the learned elite and the masses, who lack even fundamental learning.

Culture, in general sense, comprises all branches of knowledge and skills, attained within the social frame, by all means of imitation, trial and error, and instruction both direct and indirect. It is shared by all notwithstanding age, profession, environment, or class.

Folk culture is, therefore, the output of both learning and experience. When the people sets out to record the fundamental principles, to be included in the terms of the proposed constitution it extracts the ideals and values which maintained the humaneness of the broad

masses throughout the ages, and reaffirm its advantages and virtues.

Some of men of learning in the past, disregarded folk tradition altogether. This led to two great mistakes, which have had adverse effects. The first is the fact that the past generations thought that constitution was an imported ware. The second mistake is that the elite looked down upon folk tradition and despised customs and manners. Moreover it was thought that «folk» meant «vulgar».

Human Society, says Dr. Younis, always tests customs and traditions, sort out what are unsuitable and adopt what are fit. Customs and traditions have vital and social functions. They strengthen the relations, maintain the values, stock knowledge and experience and defend independence.

The writer quotes a part of the President's speech on the constitution.



Editor-In-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny

Ahmed Roushdi Saleh

Dr. Nabila Ibrahim

Dr. Ahmed Moursy

Fawzi El-Enteel

Editorial Secretary :

Tahseen Abd El-Hay

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy

A Quarterly Magazine
Office : 5 July Street 26

No. 17
JUNE 1971

